Sander Pierron

Douze Effigies d'Artistes

Ouvrage orné de nombreuses reproductions d'œuvres,
et de portraits photogravés d'après des peintures et des dessins originaux.



BRUXELLES

XA ANS

G. VAN OEST & Cie
EDITEURS
BRUXELLES PARIS

1910

3200

DOUZE EFFIGIES D'ARTISTES

Du même Auteur :

Etudes d'art, essais de critique . . . . 1 volume.

Portraits d'artistes, esquisses sur l'art belge contemporain . . . . 1 volume.

Les Dessinateurs belges d'ex-libris . . . . . . 1 volume.

L'Année artistique, 1906. Les Beaux-Arts en Belgique . . . . 1 volume.

La Peinture néerlandaise à l'Exposition de la Toison d'Or (hors commerce). . . . . 1 volume.

Henri Boncquet, la vie et l'œuvre du statuaire . . 1 volume.

Sander Pierron

Douze Effigies d'Artistes

Peintres : Paul Blieck, Alexandre Hannotiau, Charles-Josse Watelet, Armand Rassenfosse, Henri Baes, Henri Binard, Georges Vanzevenberghen, Ernest Hoorickx, Franz Van Holder.

Sculpteurs : Joseph-Louis Rulot, Charles Samuel, Jean Gaspar.



BRUXELLES
Xavier HAVERMANS, Editeur
Rue des Comédiens, 12.

1910

Cet ouvrage a été tiré à trois cents exemplaires, numérotés de 1 à 300

N° 139



Le peintre Paul BLIECK, d'après son portrait
dessiné par Prosper Colmant

Paul Blieck

E peintre Paul-Georges Blieck, qu'on enterra l'autre semaine à Schaerbeek, était un des artistes les mieux doués de notre jeune école de paysage ; il avait en lui l'étoffe d'un grand maître. La génération actuelle ne le connaissait pas, et les amateurs seuls se rappelaient avoir vu de lui, naguère, des toiles remarquables autour desquelles la renommée naissante avait fait quelque bruit. Paul Blieck avait été, il y a quelques douze ans, un des fondateurs du *Voorwaerts,* cercle dont furent, dès le début, Eugène Laermans, Victor Gilsoul, Alfred Verhaeren, Jean Gouweloos, Henri Ottevaere, Prosper Colmant, Ernest Hoorickx, d'autres encore non moins connus aujourd'hui.

A toutes les expositions annuelles de cette Société fameuse et défunte, Blieck figura avec des œuvres superbes, d'une couleur puissante et qui, interprétant des sites brabançons, donnaient la sensation de la poésie rustique, solide et mélancolique de notre province pittoresque. C'était peint

avec solidité, avec une fougue qui révélaient une conviction enthousiaste et un emballement ému devant la nature patriale.

Rarement on avait vu une facture à la fois si ferme et si spirituelle; aussi la notoriété alla-t-elle tout de suite à ce jeune peintre de vingt ans, dont les maîtres d'alors admiraient sans réserve le talent précoce et définitif. Victor Gilsoul qui connaissait à ce moment sa plus belle, sa plus sereine et sa plus originale période de production. — sa *Fête au château*, son enchanteresse *Rentrée au château*, son *Harmonie automnale* datent de ce temps-là, — Victor Gilsoul ne savait assez exprimer sa surprise et ne tarissait pas d'éloges à l'adresse de Paul Blieck.

Je me souviens même d'un mot typique et édifiant que me disait Gilsoul au cours d'un entretien où il me confiait, avec beaucoup de franchise, ses pensées et ses opinions sur ses plus proches contemporains : " Paul Blieck, c'est le seul dont j'aie peur! En voilà un qui ira loin.„ Hélas ! il n'a pas dû craindre longtemps ce rival, et le vaillant artiste qui s'exprimait ainsi doit être le tout premier à le regretter. Les succès de Paul Blieck n'eurent pas de lendemain ; il tomba malade à l'instant où le *Voorwaerts* fut dissous et, malgré tout le désir qu'il en avait, il ne put adhérer à la fondation du cercle *Pour l'Art,* devenu le groupement d'une fraction de la société disparue.

Depuis lors, Paul Blieck vécut loin du monde et ne fit plus parler de lui. Dans les cénacles d'art on se rappelait sa prometteuse personnalité et il arrivait qu'on s'entretenait longuement de lui. Certains le traitaient de paresseux; d'autres, plus absolus, déclaraient que sa retraite ne devait

pas surprendre, qu'elle était fatale, un artiste qui renonce à la lutte ne possédant pas le feu sacré... Pauvre Paul Blieck ! Combien son absence des expositions officielles ou autres souleva des réflexions cruelles et amères! D'aucuns affirmaient même que ce peintre était un bourgeois et que si ses toiles se recommandaient par quelques qualités, il ne les devait pas, ces qualités, à une vocation bien déterminée : Tout au plus était-il un excellent amateur! “ Paul Blieck? Un raté, un bonhomme manquant de conviction... Il est fini. S'il avait quelque chose dans le ventre, il ne resterait pas inactif et tiendrait à prouver qu'il est quelqu'un!... „

C'était là le sentiment presque unanime. J'entendis souvent de ces discours et j'étais d'avis, sans me montrer aussi sévère que mes camarades, que le peintre n'était guère enthousiaste de sa carrière et aimait peu le travail. Il m'arrivait parfois de rencontrer Paul Blieck. C'était un garçon de petite taille, nerveux, élégant, la figure mince coupée par une moustache brune qu'ombrait un nez long, aquilin, accentuant davantage le maigre aspect du masque très mobile. Des yeux vifs, observateurs, un peu mystérieux. Je me plaisais en sa société, car il avait de l'esprit, un humour que ses familiers prisaient fort...

Chose singulière, l'artiste ne m'entretenait jamais d'art. Cela me surprenait. Non seulement il ne peignait plus, mais il ne se préoccupait point de ceux qui peignaient encore et qui embellissaient leur propre destinée. Je lui disais alors ma surprise et mon regret de ne plus rien voir de lui, de chercher en vain aux cimaises des expositions, sa signature dans le coin de quelque toile inédite. Il me regardait, et dans ses prunelles je lisais un indéfinissable

désenchantement, dont aujourd'hui je sonde toute la morbidesse, toute la violence.

— Que veux-tu, mon cher ami, répondait le pauvre garçon, on ne fait pas ce qu'on veut. Je ne suis pas bien : une affection tenace qui exige des soins incessants...

Il était un peu pâle. Mais je hochais la tête, estimant que ce n'était pas une raison suffisante pour soumettre ses brosses à un chômage perpétuel. Je reprenais :

— Mon vieux, quand on possède un talent comme le tien, on n'a pas le droit de ne rien faire. Tu nous dois des œuvres. Il est permis à ceux qui t'affectionnent d'exiger cela de toi.

— Tu dis vrai. Il faut cependant que je me soigne. Quand j'aurai fini de m'occuper de moi-même, je recommencerai à m'occuper de la nature... Et puis, si je ne peins plus, ne crois pas pour cela que le peintre sommeille... Contempler, lire dans le ciel et la campagne, c'est encore étudier, c'est encore une leçon de couleurs... Dès que je pourrai reprendre ma toile et mon pliant, tu constateras, j'espère, que je suis toujours le même.

— Je souhaite que ce soit le plus tôt possible. Et je ne suis pas le seul.

Il me quittait après m'avoir serré la main, les pommettes un peu enfiévrées, les yeux humides.

Les années passaient. Paul Blieck avait définitivement renoncé à la peinture. Il etait complètement oublié. Personne ne savait la véritable cause de l'isolement où se tenait l'artiste; et si nous l'avions sue, cette cause, notre cœur trop indifférent se fût empli soudain d'une immense pitié pour le pauvre artiste que tous accusaient gratuite-



PAUL BLIECK. — *Seule.*

ment de paresse. Non, il ne travaillait plus : mais le travail lui était devenu impossible. On le croyait atteint d'une maladie anodine, d'une souffrance bénigne, alors qu'une affection de la moëlle épinière faisait de ses jours un véritable martyre.

Par pudeur, Paul Blieck cachait à tous la vérité, donnait à ceux qui l'interrogeaint le change sur le véritable caractère de sa douleur physique et morale. Ame sublime! Nul ne devina jamais, ne sonda jamais la profondeur de son accablement. Et toutes les fois qu'un de ses anciens compagnons de lutte lui reprochait, au hasard des rencontres, son inaction, la grève obstinée de son pinceau, Blieck devait sentir à chacune de ces paroles cruelles et involontairement assassines, comme des coups affreux lui percer la poitrine.

Mais le peintre se taisait, comme accablé sous le poids de ces reproches dont ses confrères ne devinaient pas l'injustice... Pour se consoler, il se hâtait de rentrer chez lui, afin de revoir longuement, affreusement, les unes après les autres, ses toiles de jadis, et toutes ces esquisses emballées qu'il avait multipliées naguère dans l'espoir d'y trouver un jour la source abondante de grandes œuvres qui ne naîtraient jamais...

Cette contemplation le plongeait dans une tristesse amère, car nul plus que lui n'a aimé son art. Il essayait de reprendre sa palette, cette vieille amie délaissée malgré la passion grandissante qu'il ressentait pour elle. Une poussière épaisse recouvrait d'une sorte de crèpe ses couleurs desséchées... Tenaillé par la navrance, Blieck devait s'asseoir. Les reins, sans cesse, lui causaient un mal mordant; toujours courbaturé, il lui était impossible d'entreprendre

une simple pochade. Et Paul Blieck avait perdu l'espoir de connaître encore la joie de parcourir de nouveau les champs du pays de dilection, de planter son chevalet dans un coin brabançon pittoresque et de piocher du matin au crépuscule dans la lumière plus ou moins douce ou éclatante du soleil.

Je vis l'artiste pour la dernière fois il y a deux ans. C'était sur la plate-forme d'un tram qui le reconduisait chez lui. Il venait de faire une promenade et m'assurait qu'il se portait mieux. Bientôt il aurait fini de bouder à la besogne... Hélas ! une semaine après il se mettait au lit, définitivement terrassé par le mal implacable. Il ne se leva point durant deux années entières; sa souffrance était si horrible que, pour ne pas voir ses traits creusés, ravinés, et ses yeux hagards, sa mère n'osait plus entrer dans la chambre où il criait sans cesse. Elle restait à pleurer, à prier dans une chambre voisine...

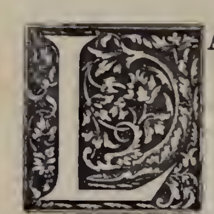
Il y a quelques jours un mieux fut constaté dans l'état de Paul Blieck; bientôt même il put se lever. C'était miraculeux... Un matin, il sortit sans aide et s'achemina vers le parc de Laeken, dont les majestueuses pelouses montraient les taches d'or bruyantes, tourbillonnantes des feuilles mortes que le vent faisait se pourchasser sur le gazon. Longtemps le peintre contempla les splendeurs automnales des futaies et des frondaisons et son regard de coloriste parut s'emplir de toute cette harmonie qui séduisait et transportait en même temps tous ses sens d'artiste convaincu et ému. Il rentra chez lui, se coucha, s'endormit et trouva en faisant un merveilleux rêve de beauté, le sommeil éternel.

La dernière heure de sa vie aura été la plus radieuse ; et la nouvelle de sa mort sans secousse, presque lénifiante, aura adouci la peine, l'affliction de ceux qui souvent, implacables comme l'est l'homme en possession de la santé, furent sans s'en douter pour Paul Blieck des juges cruels.

Lundi, 11 novembre 1901.



Alexandre Hannotiau

A mort d'un artiste produit toujours sur nous une sensation vive. Sans même le connaître, nous pleurons sa fin et nous regrettons que son départ ravisse à notre admiration les œuvres que concevait son esprit, que murissait son idéal et dont la réalisation allait nous procurer des jouissances nouvelles en agrandissant sa notoriété ou en établissant sûrement sa gloire.

Le décès d'Alexandre Hannotiau est pour nous plus pénible parce que nous étions lié avec lui de longue date et que nous le voyions souvent. Peu de peintres ont eu l'érudition qui caractérisait ce chantre de nos vieilles cités flamandes; son savoir était universel et l'éducation que lui avait donnée son père, médecin de talent, mort presque au même âge que son fils, avait garni son cerveau d'une science ordonnée dont il savait tirer des arguments faciles quand il causait. C'était d'ailleurs un parleur charmant, qui apportait dans la construction de sa phrase un souci de correction minutieuse, soulignée par un court geste de la main droite.



Portrait du peintre ALEXANDRE HANNOTIAU

Destiné à succéder à ses oncles, fameux bâtisseurs bruxellois, les siens voulaient faire de lui un architecte. C'est ainsi qu'il devint l'élève d'Auguste Schoy, l'éminent professeur d'architecture comparée à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers, qui lui laissa en héritage un goût profond, indéracinable pour les choses du passé. Hannotiau était, en effet, un archéologue éclairé, au sens aiguisé, subtil, perspicace. Une antiquité le séduisait, lui évoquait un monde singulier et ensorceleur où erraient à l'aise ses pensées et ses désirs. Il s'était entouré d'objets anciens; en sa petite maison de la chaussée de Ninove, dans cet intime atelier dont nous fûmes si souvent le visiteur, ces mille objets disparates demeuraient comme des êtres irréels, animés de mobiles rétrospectifs qui plaisaient à l'artiste, épris de tout ce qui était évènement révolu, de tout ce qui lui rappelait l'histoire.

Il serait impossible de trouver un atelier plus pittoresque que le sien; un véritable musée où les objets variés vivaient, si on peut ainsi dire, dans un coude à coude anachronique mais harmonieux. Dans cette collection, constituée bribes par bribes, morceau par morceau, il était des pièces merveilleuses et uniques. Les marchands le savaient et mettaient le peintre hors de lui en le suppliant, sans cesse, de lui céder tel “ bois „ du XII[e] siècle ornant une console, ou telle faïence persane cloisonnée dont les tons éclatants s'éveillaient dans le coin lumineux d'une fenêtre à croisillons. Hannotiau ne parvenait pas à se débarrasser de ces importuns. Il en était un qui se montrait particulièrement tenace; malgré l'absolu refus du peintre de lui céder un admirable bahut gothique de l'époque primaire, il s'obsti-

nait à venir relancer l'artiste au moins tous les quinze jours. Hannotiau, en vain, avait menacé de le jeter à la porte s'il revenait encore. Pourtant, le marchand se montrait incrédule. Deux semaines plus tard, il se représentait. Hannotiau, désarmé, se mettait à rire devant cette inutile mais implacable persévérance. Le brave garçon, dans son home accueillant, au cours de nos causeries, m'interrompait nerveusement quand je lui disais mon admiration pour le meuble ogival qu'il aimait tant : " Et dire que des individus voudraient m'acheter cette merveille d'ébénisterie, afin d'utiliser les panneaux dans la confection de bancs truqués... „

Que d'après-diners j'ai passées en cet atelier silencieux ! Que de fois je me suis plu à écouter le peintre me parler de son art, avec cet accent un peu prolétarien qu'ont les purs enfants de la capitale. Il avait l'esprit d'à-propos, un humour coloré; et, par des réparties pleines de drôlerie, il savait déchaîner la gaieté la plus folle. Les souvenirs se pressaient innombrables dans sa cervelle ; et quand il s'engageait, au sujet de ses contemporains, sur le chemin de l'anecdote, on avait presque peur qu'il ne s'interrompît : car il nous conquérait par l'originalité de ses opinions et la bonhomie avec laquelle il les soulignait. Il avait de la franchise et de la volonté. Souvent même il s'exprimait avec violence; et lorsqu'il critiquait les artistes de son temps, il avait l'habitude, comme on dit, de ne pas leur mâcher la vérité, ou ce qu'il croyait être la vérité, attendu qu'il lui arrivait de se tromper. De là des malentendus, des froissements momentanés, car il était impossible qu'on gardât

rancune à un homme qui pèchait précisément par l'excès de cette vertu aujourd'hui rarissime : la loyauté.

En art, Hannotiau avait des principes définitifs, inébranlables, préférant, par exemple, le sentiment à toutes les autres qualités. Cœur fervent et affectueux, il adorait les primitifs pour le charme religieux, la grâce suave de leurs ouvrages; et à ces prédilections le menait beaucoup de piété.

Il m'arrivait de me rencontrer avec Alexandre Hannotiau aux musées du Cinquantenaire, dans le cabinet du conservateur Van Hammée. C'étaient des conversations interminables, tandis que nous feuilletions des albums précieux, des paquets de photographies reproduisant des œuvres célèbres ou peu connues de l'univers esthétique. Hannotiau parlait, allait, s'échauffait, ne s'arrêtait plus. Et quand l'aimable professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, de manière persuasive, avec l'ordre d'un critique pondéré et méthodique, lui faisait une objection, le peintre s'interrompait une seconde, tirait de son cigare une longue bouffée et, après avoir pesé l'argument d'une réflexion rapide, repartait, enfourchant ces idées absolues et enthousiastes auxquelles il parvenait presque toujours à nous rallier par le prestige même de son ardeur convaincante.

Hannotiau adorait son travail. Quand il me parlait des vieilles fresques de l'ancien hôtel Busleyden, à Malines, dont le gouvernement lui avait confié la copie, il semblait radieux. Il avait l'âme d'un gothique, puisqu'il partageait étroitement leurs croyances et leur idéal, et vivait en chrétien parfait, voire ombrageux. Aussi comprenait-il admirablement, clairement la vie et l'art de ces maîtres immortels

qui précédèrent la Renaissance. Il devinait leur existence et leur labeur, y conformait son existence et son labeur propres par la puissance d'une auto-suggestion illusionnante.

C'est là le secret de la mélancolie de ses intérieurs de temples, de ses chapelles recueillies sous leurs voûtes ténébreuses, de ces vues de villes que les peintres du XVe siècle prendraient pour cadre à leur rêve et à leur peine s'ils ressuscitaient, car ils s'imagineraient volontiers retrouver leur milieu de jadis.

Le premier tableau d'Hannotiau figura à l'exposition de *l'Essor* en 1884. Rien dans sa composition ni dans son esprit n'annonçait encore l'orientation que prendrait le talent de son signataire. Intitulé *la Vesprée,* il représentait un exode d'ouvriers sous la pluie. Œuvre à tendance sociale et dont le sentiment et l'esthétique étaient parfaitement à l'antipode de la vision que l'artiste un jour ferait sienne. Il est donc inquiet, à ses débuts; il hésite sur la voie à choisir. Et cette hésitation est si vive, si déroutante pour son effort, que pendant quatre années, attendant d'être fixé sur lui-même, il ne peint presque plus; mais s'il peint encore, il ne le laisse point paraître, puisque aucun catalogue de salon ne mentionne sa participation.

Insensiblement il parvient à se libérer de la tâche trop absorbante à laquelle le contraint son métier de dessinateur-architecte; or, c'est ce métier qui le guide, sans qu'il s'en rende compte tout de suite, sur le bon chemin de la vocation. C'est lui qui le familiarise avec les architectures anciennes, lui fait aimer les vieilles villes, engendre son culte pour Bruges. Mieux qu'autrui il sait de ces vénérables demeures pénétrer l'âme et subir le charme, car, tout en



ALEXANDRE HANNOTIAU. — *La Soupe aux pauvres* (appartient à M. Ernest Bourbon).

lisant dans leurs physionomies, il scrute profondément leur anatomie usée, leurs membres dans lesquels les siècles ont mis beaucoup de fatigue. Les murs vétustes comme les chairs des vieillards, ont des rhumatismes qui les engourdissent !..

Alors Alexandre Hannotiau montre ses premières inspirations brugeoises, dont certaines ont une séduction si intime. Et le voilà parti à travers d'autres cités révolues de sa connaissance ou de son imagination, car il savait tellement l'aspect des coins typiques des bourgs et des villes de la province flamande ou brabançonne, qu'il composait des sites, les reconstituait selon l'esprit de l'époque, selon l'émotion personnelle des architectes, des constructeurs contemporains; et il y mettait des personnages qu'il croyait y voir dans son rêve et qui s'accordent intimement, gravement avec les paysages urbains ainsi évoqués sans arbitraire, avec beaucoup de vraisemblance, un peu à la manière du baron Leys, dont Hannotiau avait fait son Dieu.

Qu'il les peigne, qu'il les dessine, qu'il les lithographie, ces coins ont toujours leur calme enchantement, leur tendre mélancolie, l'attirance des choses fanées où tout nous parle des êtres, des évènements passés. Cela est aussi évident, par exemple, dans son vaste fusain si exquisement, si pittoresquement mis en page, si simplement étoffé de personnages lents et recueillis : *Le Jour des Morts à Bruges,* que dans cette petite toile peut-être trop froide de couleurs, mais si convaincue : *Vieil hospice,* appartenant au Musée moderne de Bruxelles.

Si Hannotiau atteignait à cette expression harmonieuse, c'est parce qu'il évitait, comme on évite un mal très dange-

reux, la reconstitution archéologique sèche, exacte, voire scientifique qui fait le creux, le vide, l'impassibilité de la plupart des architectonistes sans émoi de ce temps et du temps jadis. Il abhorait violemment les procédés corrects de ces derniers, afin de vibrer à l'aise et de pouvoir ainsi donner à ses ruelles citadines, à ses échappées de quais silencieux et sonores, l'aspect sobre, patiné, un peu triste des matériaux qui s'usent dans l'espace depuis des siècles et dont parfois se détachent des pierres que ne tiennent plus dans les alvéoles de maçonnerie creusés, rongés par les pluies et les vents de beaucoup d'âges.

Pourtant, bien qu'il aimât le passé, Hannotiau savait ne pas complètement s'y abstraire; il était animé d'une sensibilité moderne, équilibrée avec sa large activité cérébrale. Aux soupers du cercle *Pour l'Art*, où je fus son commensal coutumier, je l'admirais tant il était impétueux, frondeur, exubérant, jeune, un peu tapageur. Il aimait le rire et le pratiquait en toute circonstance : estimant que la joie est terrestre, il recommandait de la savourer jusqu'à l'ivresse.

Ces réunions délicieuses et franches, où il prodiguait son humour et sa gaieté, sembleront à l'avenir bien ternes, maintenant que le plus jovial des compagnons en sera pour jamais absent. Combien de fois ne me remémorerai-je pas, en songeant à l'ami mort à 39 ans, cette belle nuit étoilée où, avec Eugène Laermans, Hector Thijs et Prosper Colmant, nous revînmes vers le faubourg après une de ces agapes fraternelles et enfiévrées, en discutant à haute voix dans le silence obscur. C'était en janvier, il y aura bientôt deux ans; il gelait à pierre fendre et, sans nous soucier du frimas qui blanchissait les pavés et amortissait le bruit de

nos pas sur le trottoir, nous nous arrêtions à tout instant, unis en un groupe étroit où nos gestes s'accordaient avec le battement de nos cœurs.

Alexandre Hannotiau ne tarissait pas d'esprit. Il était trois heures du matin lorsque nous nous quittâmes, au milieu du pont jeté sur la Senne, à l'entrée de la chaussée de Gand, après que l'artiste nous eût narré une suprême et fort amusante histoire.

Tout cela me revenait à la pensée, l'autre matin, dans la nef glacée de la petite église paroissiale de Sainte-Barbe où le prêtre disait des prières pour l'âme de notre pauvre ami. Ce temple faubourien évoque beaucoup de mes souvenirs d'enfance, car j'y fus baptisé par ce même curé de qui un an auparavant Alexandre Hannotiau avait reçu la première communion. Tant de choses dans notre passé avaient une saveur identique, que mes réflexions feront toujours surgir dans mes rêveries la personnalité de ce fier et sincère peintre des vieilles demeures que pleure l'art de notre pays. Et je songe aussi à toute la navrance qui emplit l'âme de la vieille mère du peintre, et de sa sœur dévouée comme une sœur de charité, de ces deux femmes jalousement affectueuses qui vivaient uniquement pour leur Alexandre, ainsi qu'elles s'exprimaient avec une tendresse touchante, dont l'une trouvait dans les succès de son enfant la consolation d'un veuvage prématuré et dont la seconde faisait de l'idéal de son frère chéri toute sa fierté, tout son orgueil. Deux âmes bouleversées par l'évènement cruel et qu'il ne faut point essayer de vouloir consoler par des paroles, car elles savent que tout est vain devant la mort, sauf l'amour dans l'au-delà et la fidélité dans le souvenir.

Lundi, 16 décembre 1901.

Charles-Josse Watelet



L est assez rare de rencontrer chez un individu le sens des affaires mêlé au sens de la beauté ; de trouver réunies, en un seul homme, les qualités qui se dispensent entre un financier et un artiste et qui font que celui-ci est plutôt un spéculatif et celui-là un spéculateur. Le maniement de l'or et le maniement du pinceau ou de la plume exigent d'ordinaire des aptitudes sinon tout à fait opposées, du moins fort différentes et qui s'accordent mal. Il y a des exceptions à cette règle incontestable. Si Honoré de Balzac ne fut qu'un pitoyable rumueur d'argent, il est toutefois des banquiers qui sont des gens de goût délicat, presque des artistes.

La famille Watelet présente un de ces singulières exceptions. Un des ascendants du peintre de l'élégance féminine qui nous occupe, fut ce célèbre Claude-Henri Watelet, lequel, tout en occupant à Paris, sous la règne de Louis XV, les hautes fonctions de receveur général des finances, tenait



Le peintre Charles-Josse WATELET, d'après son portrait peint par Alfred Bastien.

une place brillante à l'Académie française, il peignait, il gravait, il versifiait, il sculptait, non sans talent, s'il faut en croire les familiers de sa maison du *Moulin joli*, édifiée sur les bords de la Seine et où les artistes et les écrivains d'alors étaient reçus de façon délicieuse. On doit à cet homme remarquable un " Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure „, qui abonde en aperçus originaux.

Ce Watelet-là était le fils d'un receveur général de l'Orléanais, qui avait épousé Marguerite de Beauffort, héritière d'un fermier général ; de cette manière Charles-Josse Watelet est un peu le parent de l'honorable marquis A. de Beauffort, sénateur provincial catholique de Namur et membre de la commission directrice des musées royaux... Les descendants du haut fonctionnaire de l'ancien régime ne quittèrent pas l'administration, bien que le nouvel ordre des choses eût été établi. Le grand-père du peintre occupait des fonctions officielles dans les Ardennes namuroises ; son père était, est encore d'ailleurs, receveur des contributions à Marcinelle. Lui-même devait fatalement suivre la filière. Il entra donc dans les bureaux, parce que tel était le désir des siens, parce que telle devait être dans la pensée de ses parents sa destinée. On l'envoya à Binche, où il s'ennuya mortellement durant un lustre entier.

Mais la vocation de l'art était irrésistible en lui ; sans avoir fréquenté l'Académie, sans avoir jamais appris à tenir un crayon, il s'était depuis longtemps découvert déssinateur. Tout enfant, il s'amusait déjà à croquer gauchement les objets et les êtres qui attiraient son regard ; livré à la solitude en ce déprimant milieu du fonctionnarisme provincial, il avait puissé une joie inespérée dans l'étude de l'art. Infa-

tigablement, il avait peiné, dans l'unique désir de contenter un instinctif besoin, de trouver une diversion bienfaisante à ses occupations sempiternelles et prosaïques. Mais l'ambition était venue, le rêve de devenir peintre tout à fait, de tenter son œuvre dans l'indépendance d'une carrière sans entraves...

Ah, l'hérédité qui voulait que tous les Watelet fussent d'administration mentirait cette fois, la chaîne serait rompue de cette filiation d'hommes destinés à consacrer leurs facultés à la chose publique !... Si Charles-Josse Watelet devinait en lui quelque atavisme évident, c'était celui d'un aïeul, qui s'était presque ruiné en menant vie large, en sacrifiant à la somptuosité de fêtes mondaines et de réceptions choisies... Le luxe du monde, de la société polie et galante qu'il avait seulement entrevu, le séduisait, lui promettait un pur régal de sensations esthétiques. Il consacrerait son talent à chanter la femme, à la reproduire dans son milieu parfumé et riche, dans l'atmosphère captivante que partout elle crée par la magie de sa seule présence.

Watelet brise ses chaînes. Il démissionne. Les siens renient ce brouillon, car ainsi que s'exprime, dans un accès de mécontentement excessif, le chef de la famille, " on ne peut garder un cheval à l'écurie... „ Le jeune fonctionnaire des finances, âgé alors de 23 ans, arrive sans retard à Bruxelles et se fait recevoir d'emblée à l'atelier Portaels. Mais il ne reste que trois mois à l'Académie; ce sévère et intransigeant classique qu'était l'auteur de *la Loge* engagea franchement son élève à ne pas perdre son temps davantage. " Sacré Watelet, lui, dit-il un jour, après avoir derechef constaté sa valeur, vous en savez assez, il ne faut plus

rester ici. „ Le peintre suivit ce conseil. Et comme il ne pouvait appliquer ses dons d'observation dans le vrai monde, dont quelques timides portes jusqu'alors s'étaient à peine entr'ouvertes devant lui, il se mit à fréquenter en analyste le demi-monde.

Il hanta tous les endroits où il pouvait rencontrer des femmes aux atours brillants, aux toilettes provocantes, aux allures dégagées, aux physionomies joyeuses : au cabaret, au théâtre, au music-hall. Il regardait, mais d'une autre manière que Henri Thomas regarderait quinze ans plus tard ces mêmes spectacles. L'auteur de *Vénus*, en soulignant l'âme vicieuse de ses modèles préférés, en appuyant sur leur tempérament spécial, s'est tracé un rôle de moralisateur. Ce n'est point ce souci qui est essentiel chez Watelet. Il recherche surtout le caractère de la femme, le type, sans toutefois négliger le “ double „, c'est-à-dire, l'être inconnu et souvent insoupçonné que récèle chacune des adorables créatures du beaux sexe... Cette dualité féminine, cette diversité a eu sur le métier du peintre une influence bizarre : son travail est inquiet, mobile, irrégulier, instable, comme la propre nature de ses héroïnes.

— Ma peinture, proclame-t-il, c'est une sorte de maladie. Quand je peins je suis fou, car je désespère toujours d'atteindre au résultat désiré. Une femme qui entre, qui s'assied, c'est un merveilleux poème. Avez-vous remarqué tout ce qu'il y a dans l'attitude, dans le maintien d'un groupe de femmes voyant apparaître une des leurs dont la beauté est incontestée et qui ajoute, à cette beauté, l'élégance ? Et avez-vous deviné tout l'émoi, tout le fier orgueil, toute la hauteur victorieuse qui, indéfinissablement, passe dans les

yeux, sur les lèvres, dans la démarche de celle qui se sait ainsi accueillie ?...

Au lendemain de ses courtes études à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, Watelet, talonné par des nécessités matérielles, retourne dans cette province qu'il abhorre et où il reste cependant dix années. Il s'installe à Marcinelle et, entré en relations avec les notabilités et les grands industriels du Centre, il signe de nombreux portraits où il prodigue sont talent sans compter, mais aussi sans l'asservir à une vision bien nette. Cette vision, ce n'est qu'à son retour définitif dans la capitale, voici quatre ans, qu'il la détermine et l'amplifie. Tout de suite, il parvient à conquérir une réputation brillante : Une exposition de ses ouvrages, organisée au *Cercle artistique et littéraire* en janvier 1902, le met d'emblée au premier rang des jeunes peintres de la génération dernière. On devait aimer ces œuvres distinguées et légères et cependant sévères et senties : *Parisienne*, *Mimosa*, *Intimité*, *Elégie*, pour ne citer que les plus exquises.

Les femmes que Watelet reproduit ne vivent-elles pas vraiment en ses toiles, n'évoquent-elles pas complètement et diversement le modèle, avec sa pensée, son caractère et ses préoccupations ? Ce ne sont point des figures posées, immobiles et immuables aux attitudes trop voulues, trop forcées ; ces effigies donnent la sensation d'être réelles, prises sur le vif, en un instant d'abandon et d'insouci, au moment où elles vont parler, où elles vont marcher, au moment où elles viennent de s'asseoir, de s'appuyer, de s'arrêter, dans le va-et-vient irréfléchi et harmonieux d'actions futiles et jolies. On ne voit pas seulement le person-



Ch.-J. Watelet : *Portrait de Fillette.*

nage dans l'attitude familière que lui a donnée l'artiste, on croit aussi comprendre toute sa façon d'être dans le milieu qui l'encadre.

Si Watelet atteint à cette expression, c'est que lui-même voit ses héroïnes dans la vérité de leur allure changeante. Il ne travaille point comme d'autres, il ne priera point son modèle de conserver une pose invariable. C'est presque au vol, si l'ont peut dire, qu'il saisit le mouvement le plus adéquat à la personne qu'il dessine, qu'il peint. Il œuvre tout en causant, tout en conversant, dépouillant son interlocutrice de toute contrainte, lui laissant toute sa liberté de gestes et toute la musique de son langage... C'est lorsque le modèle est parti, que l'artiste, par une intuition singulière, découvre tout son caractère, toute son originalité. Il croit l'observer alors dans son atelier, allant, venant; il regardera longuement le fauteuil où tantôt il fut assis; cette image de rêve se précise alors avec une netteté que l'obsession de la nature rend singulièrement éloquente. Et sa brosse va, fougueuse, inquiète, véhémente, prêtant à son ouvrage un accent qu'il modèrera, qu'il adoucira un peu lorsque le lendemain la mondaine sera véritablement revenue.

La méthode de travail de Watelet bouleverse toutes les données traditionnelles. Lui, dont la couleur est puissante et même un peu acide, il utilise une palette où il serait difficile, voire impossible, de découvrir une seule de ces belles tonalités profondes qui sont ses matériaux. C'est en vain qu'il tentera lui-même d'y réaliser un harmonieux mélange, d'y obtenir une nuance pure, une valeur désirée. Cet artiste délicat ne voit que sur sa toile, c'est elle qui est sa palette, c'est en peignant qu'il trouve le ton, la gamme,

Il en résulte que ses esquisses sont des barbouillages bizarres, étonnant et surprenant tous ceux qui pénètrent en sa demeure d'Uccle. Cela paraît barbare, car cela paraît tout d'abord incohérent : larges taches vigoureuses, s'entremêlant, se noyant à peine l'une dans l'autre, dans l'agencement de coups de pinceaux donnés en tous sens. Cette couleur recouvre des corps et des objets vagues, confus. Lorsque le peintre aura trouvé l'harmonie, l'accord heureux de ses plans, alors seulement il s'applipuera à soigner la ligne, à rechercher le relief. Et l'on sait avec quelle assurance il trace cette ligne, avec quelle grâce il y infusera comme une âme, sans toutefois l'emprisonner dans une silhouette qu'il ne veut point fixer, en vertu même de son principe selon lequel il tient à prouver qu'une tête bouge même dans le repos et qu'un corps est flexible même dans l'abandon...

A voir Watelet peiner dans l'ardeur de sa besogne, on songe à un statuaire malléant l'argile humide : lui aussi, s'inspirant du modèle, associant l'effort physique à l'effort moral, cherche la forme dans une matière souvent rebelle, mais qu'il prétend asservir. Lorsque ses portraits sont à moité achevés, ils évoquent une masse indéfinie, où seul le masque commence à se préciser et à parler par le langage de ses yeux confidentiels et de sa bouche murmurante. Mais insensiblement, de même que chez le statuaire la figure surgit à coups d'ébauchoir véhéments du bloc de terre, de même chez Watelet, sous les solides coups de brosse, le corps et les membres apparaissent, si aisés qu'ils semblent garder provisoirement cette attitude. Lorsque sa figure est ainsi ébauchée, il la caresse, il la cisèle

d'une touche alerte faisant de sa facture quelque chose d'onctueux de velouté, de spirituel à la fois. Et à mesure qu'il approche de la réalisation finale, le corps se dégage, les traits du visage se meuvent ; ce n'est pas seulement la ressemblance physique et la ressemblance intime qui se définissent, mais, résultat plus ardu à atteindre, le tempérament. Quand on étudie un portrait de Watelet, on sait lire aussi dans le cerveau du modèle. On n'ignore plus si cette femme est calme ou violente, tendre ou indifférente, passionnée ou réservée, alerte ou langoureuse, romanesque ou prosaïque.

Seul, un homme accoutumé à scruter le cœur et la pensée de ces compliquées créatures que nous aimons et connaissons d'ordinaire de façon si relative, pouvait parvenir à mettre ainsi en pleine lumière les multiples sentiments qui constituent l'apanage absolu du sexe auquel nous n'appartenons pas... C'est de la psychologie. Elle est basée sur une incessante observation, alimentée par un commerce cordial constant avec le monde de ses préférances

Watelet célèbre ce monde en s'efforçant d'évoquer sa grâce, sa frivolité, son luxe discret, sans renoncer cependant à y mettre parfois un peu de mélancolie amène, certain charme finement amer qui n'est pas sans impressionner. Tout dépend en somme du personnage, car celui-ci doit imprégner de sa propre nature le milieu où s'écoule son existence, et tous les objets qui le peuplent. Une âme de femme sait si discrètement, mais si fortement se refléter dans les mille choses sans vie que chaque jour elle approche ou utilise...

Charles-Josse Watelet a 37 ans. Bien que tout démente dans son passé un pessimisme encore obstiné, il déclare

qu'il ne fait que commencer sa carrière. Il a cependant créé des œuvres qui resteront parmi les plus parfaites de toutes celles qu'il pourra signer. Mais, ayant observé la femme avec une attention inlassable, il sait combien elle incarne de versalité involontaire, de séductions fugitives et instantes. Et plus il a conscience de cette mobilité exquise, attirante et mystérieuse, plus il est convaincu aussi qu'il faut regarder longtemps le Sphinx si l'on est décidé à surprendre sur ses lèvres closes ou dans son énigmatique sourire l'inconnu déroutant d'un de ses secrets.

Mardi 14 février 1905



Joseph-Louis Rulot



RESSÉ au sommet d'un coteau, sur la crête des remparts anciens, son atelier domine cette vallée mosane d'où monte, avec le tendre parfum des fleurs estivales, le bruit des usines, le chant des hommes et le lointain murmure du fleuve serpentant. De la terrasse, le regard contemple le panorama de la cité; les maisons s'étagent accrochées aux flancs des collines, et les flèches des églises se dressent dans le ciel, un peu voilées par la fumée des fabriques qui monte vers elles comme un encens paresseux et lourd. Le statuaire, sans interrompre son travail, peut s'emplir les yeux du spectacle merveilleux de son pays; selon que s'écoulent les heures, le tableau se modifie et se transforme. L'âme même de la ville natale s'élève des profondeurs gazées vers ce petit jardin précédant le logis et qui est pareil à un degré menant au royaume du rêve. Lorsque le crépuscule a mis fin à son labeur, Rulot vient s'asseoir près d'un arbre tordu

de son verdoyant parterre semiramesque. Attendri par l'aspect des merveilles distantes et familières, il sait, mieux que tout autre, percevoir dans le mystérieux bruissement qui retentit au creux du val, les mille voix du passé émouvant... C'est comme un hymne ému auquel participeraient tous ceux qui, sortis de ce sol tragique, se plurent à embellir ou à proclamer sa splendeur : saint Lambert mourant adresse à son Dieu de suprêmes prières ; Jean d'Outremeuse redit ses pages épiques; Defrécheux chante des strophes délicieuses; de mélancoliques harmonies de Grétry s'accordent avec la musique du ciseau que la main de Del Cour guide sur le marbre blanc et sonore...

A ce nom de Del Cour les doux yeux de Rulot brillent soudain et son cœur bat davantage. Del Cour! Nul maître ne lui est aussi cher que celui dont le séduisant chef-d'œuvre se dresse comme un triple palladium sur le Perron... Il a l'orgueil d'être de sa race et de se sentir animé par quelques-uns des mobiles qui inspirèrent les ouvrages splendides et élégants de son ancêtre esthétique. Vraiment, il se rattache à lui par des liens intimes. Et si l'on songe, en parlant de Rulot, à ce génial sculpteur qui dota la cathédrale de son plus bel ornement : le *Christ au tombeau*, c'est reconnaître tout de suite que le professeur de l'Académie royale de Liége occupe dans notre école belge un rang en vue. Il n'a point la personnalité gracieuse de Del Cour; il n'imprègne pas ses travaux de cette vie attendrissante et intérieure que l'ancien maître savait si bien infuser à ses personnages de pierre et qui fait que, précédant le XVIIIe siècle français, il fut le vrai père de ce mouvement dont devait sortir Falconet. Ce mouvement se particularisa

par le souci d'une élégance recherchée mais essentiellement établie sur l'observation de la nature. Maurice Falconet naquit en 1716, neuf années après la mort de Del Cour. Les incomparables *Trois Grâces* de celui-ci menaient donc déjà depuis près d'un quart de siècle leur ronde rythmée en face de l'Hôtel de ville, quand vit le jour le sculpteur qui devait commémorer par un bronze prodigieux la gloire du tsar Pierre le Grand.

Del Cour est donc un précurseur; rien ne prouve que sa vision si moderniste n'ait point choqué les yeux de ses contemporains aussi vivement que les projets de Rulot choquent le regard de ceux de ses concitoyens obstinément attachés à des traditions vieillies. Cependant, l'auteur du monument Defrécheux n'est point un révolutionnaire. Il n'a jamais cassé de vitres que pour les gens qui, s'arrêtant à l'apparence de son art, n'essayent point de l'étudier de près. Voilà pourquoi ce grand garçon osseux, souvent très taciturne et souvent très loquace, dont le visage un peu raviné, encadré de poils bruns et gris, a quelque chose du masque d'un christ gothique, est considéré comme un en-dehors. En vérité, c'est un conservateur. Mais ce qui fait que l'on s'est toujours mépris sur ses intentions et sur ses actes, c'est qu'il sait choisir et qu'à force d'éliminer il permet à beaucoup de croire qu'il est prêt à tout bouleverser.

Oh, que non! Au risque d'avoir l'air de formuler un paradoxe, nous dirons que Louis Rulot est, selon nous, le dernier des romantiques. Romantique par son savoir et romantique par l'expression de son art. Il a nourri son cerveau de cet aliment particulier et presque exclusif dont les successeurs de Louis David ont fait usage et qui va de

la légende à l'histoire, de la fantaisie à la réalité, mais dédaigne les formes surannées et les sentiments rétrospectifs. Il a lu et aimé Shakespeare et Walter Scott alors qu'il fréquentait l'école primaire; et la pensée pleine des tableaux évoqués par ses écrivains préférés, il crayonnait, encrait en marge de ses cahiers et de ses livres beaucoup de compositions malhabiles et obscures, mais qu'il saura éclaircir plus tard en les reprenant, lorsqu'il créera la série de dessins véhéments et compliqués datant de ses débuts. Les influences romantiques se précisent en ces dessins; car il n'est point possible, dans ces enchevêtrements de corps et la multiplication des attitudes, de ne pas se rappeler Eugène Delacroix et Gustave Doré...

Le père de Rulot, modeste ornemaniste, désirait faire de son fils un artisan; celui-ci eût, de préférence, été peintre. Mais la vocation élimine tous les éléments contraires, et Joseph-Louis Rulot devint sculpteur, par la seule force d'un tempérament qui le poussait à voir la forme surgir de la terre malléable, si tendre à pétrir... Quand il fréquentait l'école primaire, il n'ambitionnait que de tenir la palette et il lui semblait que tous ces croquis qu'il jetait en abondance sur ses fardes, il les eût coloriés harmonieusement. La carrière de son parent, régulière, méthodique, sans inspiration, ne séduisait pas sa pensée; il songeait à interpréter diversement ses idées à lui, mais non à pratiquer un métier monotone, aux répétitions sempiternelles. Dire qu'il suivit sa carrière sur un chemin rayonnant serait inexact. Pour un artiste pauvre, la vocation est un guide qui le fait marcher entre la douleur et l'inquiétude. Rulot a beaucoup souffert, souffre encore, mais ses rancunes, ses désillusions

n'ont pas détruit son optimisme. Il continue à croire à la bonté, à la générosité foncière de l'homme, et toutes ses croyances, il les réunit dans le vaste amour fervent qu'il voue à son pays et qui s'étend à tout ce qui appartient à la race wallonne.

C'est parce qu'il dut beaucoup lutter, beaucoup surmonter d'obstacles, qu'il ne trouva point dans sa vie le temps nécessaire pour réaliser toutes ses conceptions. Son œuvre n'est pas vaste, et encore de cet œuvre faut-il défalquer nombre de morceaux ne réflétant que fort imparfaitement la vision du statuaire. Mais n'est-ce pas un grand éloge de Rulot que de constater qu'il a édifié sa personnalité sur un ensemble d'ouvrages si peu considérable? Cette vision s'arrête de préférence au symbole, à l'allégorie, où Rulot, bien que nullement fidèle aux abstractions, se complaît volontiers. Dans toutes ses expressions plastiques, le sentiment joue le premier rôle; constamment ému, l'artiste cherche à émouvoir les autres. Rarement son dessin est correct, sa forme exacte, son mouvement précis. Pour lui, tout est laissé au caprice de l'inspiration, de l'impression morale. C'est un statuaire qui entend sans cesse parler son cœur et obéit à son âme. De là l'idéologie qui, souvent, imprègne ses compositions.

Mais riche de tels principes, on peut traduire avec une beauté attachante les objets de son choix. Connaissez-vous quelque chose de plus simplement vivant, de plus paisiblement attirant, de plus singulièrement vrai que le bas-relief, datant de seize années déjà, où le maître représenta, l'une à côté de l'autre, les deux demoiselles Van Oolen? On les voit jusqu'à mi-corps; l'une est de profil, l'autre de

trois quarts, les mains sur les genoux. Leurs traits ont une pureté subtile, l'ensemble du visage est d'une grâce aristocratique, où vient s'ajouter la poésie d'une ambiance paisible parfaitement en harmonie avec la candeur de ces deux êtres innocents et quiets et le calme un peu langoureux des attitudes. Les mêmes qualités se retrouvent dans cette jolie série de bas-reliefs, prosaïques dossiers de chaises, que Rulot tailla lui-même dans le bois avec cette ferveur qu'il met aussi à travailler la pierre. Ils représentent les saisons; dans leur cadre étroit, des femmes nues sont comme des rythmes de gestes. Le relief est léger; cependant la lumière joue et colore les formes. C'est grave et c'est délicat; et qu'importe si l'outil est parfois malhabile, si le dessin révèle de l'hésitation, si les proportions sont outrées! Joseph-Louis Rulot travaille d'instinct : souvenons-nous-en et laissons-nous surtout éprendre de cette séduction tissée par son sentiment autour de ce que produit son burin, son ébauchoir ou son crayon.

A cinquante ans, il a commencé l'œuvre qui léguera son nom à l'avenir, bien que l'esquisse en fut violemment critiquée quand elle parut : le monument Defrécheux. Il est cependant conforme à sa tendance et à ses goûts; c'est dans cette immense création qu'on pourra, un jour prochain, étudier dans ses profondeurs intimes la personnalité de ce sculpteur qu'une large portion de la Wallonnie méconnut et insulta, et qui, cependant, est un véritable fils de ses entrailles. On sait l'original agencement de ce gigantesque travail auquel le maître met la dernière main et qu'il craignit de ne jamais pouvoir entreprendre. Il sera de pierre et de bronze et symbolisera avec majesté la splendeur du

poète de la vallée mosane. Une flèche de granit, massive et élégante comme la Roche à Bayard, sert de piédestal à l'héroïne tendre et préférée de Defrécheux. En la contemplant, nous murmurons avec le barde liégeois : " Laissez-moi pleurer... „ Au flanc du roc, en un crescendo né de la matière même, les couplets s'évoquent, en bas-reliefs qui s'échelonnent vers les hauteurs où se silhouette l'altière figure féminine. Puis, aux angles du bloc dur, des groupes complètent l'hymne. Ici, c'est la farandole d'un cramignon ; on croit que les bouches ouvertes vont dire avec mélancolie : " Ah! dites-moi, l'avez-vous vu passer ?... „ Là, c'est le berger changé en pierre pour avoir lapidé Jésus. Plus loin, c'est une jeune fille représentant la joie et qui mène un bouc parmi les infractuosités du versant.

Le génie de Defrécheux a rassemblé dans une conception heureuse tous ces personnages, qui constituent une famille de héros touchants et aimés. Dans l'œuvre de Rulot, l'idée les unit les uns aux autres plutôt que les attitudes. En effet, ce qui manque à l'œuvre pour être tout à fait supérieure, c'est un étroit mariage entre les éléments divers. Chacun des groupes, des bas-reliefs, des figures est trop isolé, ne s'accorde pas avec les autres. Mais encore qu'importe : un souffle puissant drape le rocher synthétique ; les êtres qui le gravissent sont campés avec véhémence. La vigoureuse page de pierre et de métal reflète avec prestige et avec émotion la splendeur dont sont emplies les pages moins formidables, mais au moins aussi éternelles de l'incomparable Defrécheux, lyrique et sentimental rhapsode de la Meuse wallonne. C'est un monument dans l'altière acception du terme.

Quand Louis-Joseph Rulot de sa voix un peu lente, où éclate comme la musique même de la race, vous dit, résumant sa manière de comprendre son labeur : “ Je construis comme un architecte „, vous comprenez à l'instant quelle est l'orientation décorative de son effort. Vous comprenez également que, pour être fidèle à son tempérament et à sa nature, le statuaire ne s'attache point à s'assurer si, dans cet édifice qu'il construit, certains détails sont trop fondus, certaines lignes perdues dans la structure générale, ou même si des reliefs insolites projettent de l'ombre sur des parties où devrait rayonner toute la lumière. N'est-il pas essentiel que par-dessus tout cela règne le sentiment ?...

Mercredi, 6 septembre 1905.





Le statuaire Charles SAMUEL, d'après son portrait
dessiné par Lucien Wollès.

Charles Samuel

LEVÉ dans un milieu antiesthétique, Charles Samuel est un de ceux, assez nombreux après tout dans notre école, qui infirment la théorie tainienne. Est-il une besogne qui prépare moins aux destinées artistiques que celle assumée par un employé de banque ? Ce fut là cependant l'atmosphère où vécut longtemps le statuaire du monument à Charles De Coster, après avoir achevé ses études moyennes à l'Athénée de Bruxelles. A la longue, ce travail prosaïque et machinal l'indisposait; il se mettait à rêvasser, échafaudait des projets et leur donnait une forme vague en crayonnant des croquis sur les marges des registres où il n'aurait dû aligner que des chiffres... Quand il avait le même âge que Charles Samuel, Fragonard se laissait aller, de la même manière, à tracer sur les grands-livres d'un notaire parisien les idées de ses compositions futures.

Le père de Charles Samuel constata qu'il ne ferait jamais de son fils un financier; mais il ne voulut point non plus

que, sans fortune, il fût, par sa faute, voué à une vie de bohème, difficile et inquiétante. Intelligent et pratique à la fois, en véritable Hollandais qu'il était, il le plaça chez le vieil orfèvre Wolfers, le pére de ce magicien qu'est Philippe Wolfers, pour y apprendre la bijouterie... C'etait en 1879; Charles Samuel avait dix-sept ans. C'est dans cet atelier qu'il s'éprit de la sculpture et connut le désir de devenir statuaire.

La destinée du jeune artisan se dessina tout à fait quelques mois plus tard quand, ayant obtenu de son père une concession nouvelle, il put entrer chez le médailleur Wiener, qui lui inculqua les éléments du modelage. Il n'y resta pas longtemps, car il devint élève de l'Académie des Beaux-Arts, où il put enfin se consacrer complètement à ses études préférées. Depuis lors, il a suivi sa vocation et, ajoutant œuvre à œuvre, s'est conquis une belle place dans notre école moderne. Ce n'est point une place d'avant-garde, une place qui met en pleine évidence celui qui l'occupe, dans le domaine de l'art, comme dans celui de l'astronomie, il y a place, autour des étoiles de première grandeur, pour les constellations moyennes, dont le scintillement plus modeste, voire discret et amorti, est agréable aux yeux qui se sont emplis d'étonnement á l'éclat violent des autres astres. Charles Samuel connait mieux que personne le niveau de son talent. Il répète avec beaucoup d'esprit ces mots de Claude Monet examinant avec sympathie son envoi à un déjà lointain salon de Paris : „ On ne se flanque pas des claques devant ces ouvrages ! „ Et ajoute lui-même, sans fausse modestie : „ Je ne suis pas transcendant ; je ne veux rien révolutionner ; je tâche d'exprimer aussi clairement que



CHARLES SAMUEL : *Figure principale du mausolée Héger, à Cologne.*

possible ce que ma nature m'incite à dire, tout en prenant pour règle de ne point... épater. „ Lorsque l'artiste est entré dans la voie des confidences, il faut le laisser parler. Car il parle avec aisance, sans chercher ses mots, d'une voix fine, qui semble plus flûtée encore dans le vaste atelier de la rue Washington, où se dressent ses œuvres récentes et les maquettes de ses œuvres anciennes. Et à mesure qu'il parle, il a l'air de prendre à témoin ces ouvrages, appelant sur les marbres, les plâtres et les glaises notre attention, comme s'ils étaient les meilleurs arguments qui pussent appuyer son discours.

— Le but essentiel de la sculpture est de créer des œuvres pour orner les édifices; la sculpture est donc d'essence monumentale. J'essaye de me conformer à ce principe. Cependant, mon tempérament ne me pousse pas vers les grandes “ machines „, pour lesquelles je manque d'audace. Ma vision est plutôt distinguée, intimiste. Ma préoccupation incessante est d'obtenir le style...

Comme son travail est souvent ardu et laborieux, en poursuivant ce style, il ne peut s'empêcher d'imprégner ses travaux de certain maniérisme, qui en diminue l'expression. On peut constater ce défaut et ce manque d'ampleur dans son ravissant monument qui commémore l'œuvre merveilleux de l'auteur de *Thijl Ulenspiegel.* Le groupe des deux amants symboliques, d'une attitude si charmante et si naturelle, a une délicatesse surfaite. Toutefois, lorsque le jeune maître élimine de ses productions toute mièvrerie, il atteint à un caractère de simplicité imposante; dans son *Semeur*, par exemple, autour duquel on croit deviner une atmosphère biblique. Pour justifier son orientation raffinée, Charles

Samuel doit, naturellement, aimer les artistes de tous les temps qui ont consacré leur génie à la beauté aristocratique, c'est-à-dire à la beauté élégante et recherchée. Entre ceux-là, Donatello a son affectueuse préférence :

— Le fier Florentin est mon dieu... En lui se concentrent toutes les apparences de la statuaire. Il mettra du caractère dans un bibelot...

Logiquement, après avoir évoqué la figure sympathique de l'infatigable et ardent auteur du *David,* Charles Samuel se laisse aller à ces rapprochements :

— Quand on voit les créations de Michel-Ange, on s'étonne, sans songer à s'inspirer de lui tant il nous écrase. Au contraire, à contempler les bronzes de Donatello, on a l'illusion que cela n'est pas difficile, et que tout cela aussi est né à la chaleur de l'inspiration, comme de belles phrases surgissent du feu de l'abondance. Il ne faut pas essayer d'imiter Michel-Ange ; on ne l'imite pas plus que Rubens ou que Wagner. L'ami des Médicis donne la déprimante envie de ne plus rien faire, alors que son précurseur semble nous conseiller de rentrer travailler tout de suite...

Puis, après un instant de réflexion, ayant caressé les poils soyeux de sa barbe blonde, le sculpteur reprend, formulant les règles dont il s'est fait l'obéissant observateur :

— Il ne sied pas de torturer sa forme pour y mettre des idées. Les idées doivent naître en admirant une forme exacte. C'est encore grâce à celle-ci qu'on peut exprimer les plus clairs symboles.

Ces règles-là, Charles Samuel les a appliquées avec une intelligence spéciale dans trois mausolées de marbre, ses dernières œuvres. Dans celui de M. Héger, à Cologne, on

voit une femme assise, en une attitude alanguie et lasse, adossée à un exèdre sur lequel elle pose ses bras étendus. De ceux-ci, le vêtement qui drape la figure tombe en plis souples. Ce vêtement léger et transparent accuse le corps flexible et accorde son rythme de lignes avec le calme du mouvement et la mélancolie qui se lit dans la tête fléchie.

En cette figure allégorique, Charles Samuel a poétisé la fin de la vie. Le tombeau de M. Franz Wüllner, à Cologne également, se signale par les mêmes qualités; l'unique figure de femme qui le compose séduit par son geste apaisé. Ici aussi les plis de la robe laissent deviner les formes élégantes. Le geste de l'héroïne de marbre, s'apprêtant à éparpiller des fleurs, est d'une naturelle aisance. Tous ces ouvrages sincères démontrent que leur signataire abhorre la violence des contours et l'éclat de la couleur. Il met par-dessus tout l'harmonie. Ce noble souci lui a donné la force d'éliminer sensiblement de sa vision la mièvrerie qu'on lui reprochait, non sans raison, autrefois. Son exécution est devenue plus large et il sait maintenant présenter ses personnages de pierre ou de métal dans des attitudes qui permettent à la lumière de caresser comme il convient les reliefs, et à l'ombre de pénétrer les creux sans trop de pesanteur transperçante... En ses deux écoinçons de granit, qui comptent parmi les quelques bonnes sculptures ornant la médiocre et prétentieuse arcade du Cinquantenaire, nous remarquons deux femmes traitées en bas-relief prononcé, et dont le buste tout entier surgit nu des draperies qui cachent le bas du corps. Le métier est plus savoureux, moins sec que d'ordinaire et prête à ces œuvres un langage très décoratif.

Mais il y a dans la direction esthétique prise par Charles Samuel un écueil; à force de ne considérer que la forme et la nuance, il ne se laisse pas aller à l'émotion. Il ne vibrera que par exception. De là, la froideur habituelle de ses sculptures, auxquelles il n'infuse point assez de vie. Il faudrait que la chair de ses statues fût plus frissonnante; le mariage de leur plasticité séduisante avec l'activité de leurs membres et la mobilité de leurs traits créerait un art plus humain. Cependant Charles Samuel sait être ému. La plus belle de ses œuvres a été inspirée par l'affection. C'est le portrait de sa femme, la prestigieuse pianiste Clotilde Kleeberg, qui appartient au Musée de Bruxelles (1). Tout dans cette effigie de marbre reflète la joie que l'artiste a goûtée à reproduire dans la matière la physionomie de la belle musicienne. Son attitude est familière, ses gestes aisés, son regard attendri dans un masque plein de sérénité. La main gauche est posée sur la poitrine, tandis que la droite retient la draperie qui découvre l'épaule nue. Charles Samuel, ici, se montre psychologue; il a eu le souci de fouiller la ressemblance morale du modèle aimé; en reproduisant fidèlement le visage, il a imprégné son travail de tout l'attachement qui le lie à sa compagne. La force de cette tendresse a donné au buste une ambiance de bonheur confiant.

D'ailleurs, il n'est pas deux êtres qui soient plus unis par le cœur et par l'art que ces époux; on peut établir un absolu rapprochement entre leurs natures d'artistes respectives. La pianiste ne se préoccupe-t-elle pas aussi d'atteindre surtout au style, à l'exécution parfaite, ne faisant intervenir l'émotion que dans les morceaux dont la ligne ne suffit pas

(1) Depuis que cette étude a été écrite, l'art a eu à déplorer la perte de cette admirable musicienne, morte en pleine jeunesse, en plein talent.

à émerveiller, à enchanter par son unique puissance ? Le curieux buste de Charles Heyem est là pour évoquer la période déjà lointaine où Charles Samuel rencontra celle qui devait devenir sa femme et qui a eu sur sa carrière une influence si significative. C'est, en effet, à Saint-Gratien. chez le protecteur de Gustave Moreau, qu'il vit pour la première fois la célèbre pianiste. Et il n'oublie jamais cet instant troublant, prologue d'une vie nouvelle, qui, chez l'artiste, est rempli d'une suavité si enchantante. Elle a donné au statuaire une force inédite en tissant autour de son labeur cette atmosphère favorable à l'éclosion des belles œuvres convaincues. Et il n'est point défendu au critique de rendre hommage au cœur et à la pensée d'une femme qui est pour son mari une collaboratrice morale si attentivement compréhensive.

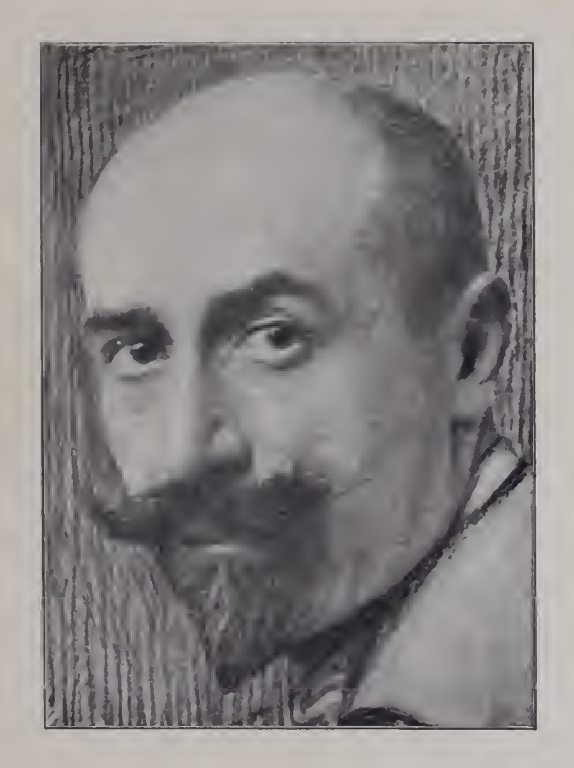
Lundi 9 juillet 1906



Armand Rassenfosse



OUT au bout de la populaire et fabourienne rue de Saint-Gilles, non loin de ce pittoresque plateau de Cointe, d'où l'on contemple et entend, sans en perdre un recoin ni un écho, cette bourdonnante ruche industrielle qu'est la cité de Saint-Lambert, Armand Rassenfosse vit et travaille en un logis moderne d'apparence un peu claustrale. On dirait que par l'aspect légèrement rébarbatif de sa demeure il croit éloigner tous ceux, de plus en plus nombreux ici-bas, qui, étant incapables d'utiliser leur propre temps, sont habiles à faire perdre celui des autres. Non que l'artiste soit atteint de misanthropie. Nul plus que lui n'aime l'existence avec ses mille imprévus et ses mille conjonctions. Mais il abhorre les désœuvrés. Autant il aime, la besogne interrompue par la venue inopinée d'un ami, de se lancer dans les discussions et les controverses esthétiques les plus variées et les plus



Le peintre-graveur ARMAND RASSENFOSSE

audacieuses, autant il se morfond et se montre volontairement taciturne quand surgit, en dépit de ses précautions, un de ces importuns inévitables, dont les deux sexes semblent se disputer le monopole. Ils ont l'air de s'intéresser à l'évolution de la personnalité d'un artiste en venant à des périodes irrégulières le déranger indiscrètement chez lui, lui arracher des lambeaux de confidences et lui donner, en souriant, des conseils... On rencontre ces gens aux ouvertures officielles d'expositions; sortes de mouches du coche, ils ont l'air dans leurs clabauderies bruyantes d'initier leurs auditeurs de rencontre à la genèse de telles œuvres, à la réalisation desquelles, rien qu'à entendre le ton de leurs paroles, on pourrait supposer qu'ils n'auraient pas été étrangers...

Ces oisifs, Armand Rassenfosse les dédaigne d'instinct. Car il est de ceux qui se préoccupent avant tout d'entretenir la flamme de leur ardeur créatrice. Conçoit-on quelle volonté, alliée à une vocation irrésistible, il a fallu à ce merveilleux artiste pour interpréter sa vision et pour l'imposer? On ignore d'habitude que jusqu'à trente ans il vendit, dans le magasin paternel, des faïences, des porcelaines et des bibelots d'Extrême-Orient... Le maniement, l'aspect de toutes ces choses emplissaient ses yeux d'une fantasmagorie attrayante qu'il oubliait, le soir, dès que, seul en sa chambre, il saisissait un crayon pour essayer de reproduire des formes qui n'avaient rien d'asiatique cependant... Sans conseils, sans maitre, il s'est ainsi formé et l'on peut dire qu'il est probablement l'unique graveur qui, depuis l'origine, n'ait jamais eu devant lui que le modèle vivant dans sa grave nudité plastique. Il a de cette manière acquis

une profonde perception de la forme et des lignes, tellement que nulle nuance n'échappe à son observation pénétrante et compréhensive.

Il est bien l'homme de son œuvre. De grandeur moyenne, fin de taille et délié de membres; un masque volontaire, dont des cheveux noirs découvrent les tempes et le front réfléchi; un œil perçant et noir, dont l'éclat s'émousse un peu dans la contemplation d'un spectacle inspirateur; une moustache et une barbiche de jais, dont l'allure presque martiale aurait plu aux petits maîtres hollandais du XVIIe siècle... Il admire ces artistes, bien que sa vision soit aux antipodes de la leur, car son génie est d'essence latine; mais en certain sens, son intimisme se rapproche de celui de ces peintres des apparences bourgeoises. Nous connaissons un petit intérieur d'Armand Rassenfosse, qui a le charme discret, l'atmosphère silencieuse et captivante d'une page de Vermeer de Delft. On y remarque une jeune femme à sa toilette qui est une vraie parente de ces paisibles héroïnes du chantre hollandais. C'est une des rarissimes peintures qu'ait exécutées Rassenfosse; et encore n'est-ce point, à proprement parler, un tableau. En effet, l'harmonie tendre et recherchée en fait plutôt une sorte de camaïeu ou de grisaille. Car quand ce prestigieux dessinateur manie la brosse, sa main, si sûre d'ordinaire, devient hésitante et son esprit craintif. S'il n'a peint que par exception, c'est parce qu'il sent qu'il n'est pas de la race des coloristes et qu'il traduirait imparfaitement ce qu'il regarde s'il s'obstinait à vouloir l'exprimer avec des tons.

Cette qualité commune à ses compatriotes flamands, il regrette amèrement de n'en pouvoir s'enorgueillir. Lorsqu'il



ARMAND RASSENFOSSE : *Deuil (dessin allégorique de la catastrophe Sicile-Calabre).*

vous confie ses ambitions, lorsqu'il vous entretient de son travail et qu'il s'aventure sur le lointain chemin de ses débuts difficiles et tenaces, son discours ardent et fougueux s'alentira soudain et sa phrase se teintera de mélancolie : “ Ah! s'écriera-t-il, avouant un irréalisable désir, je voudrais tant savoir peindre!... „ Pour vous prouver combien se justifie son regret et quel parti merveilleux il pourrait tirer de ce don que les fées ont oublié de lui offrir, il ira à la fenêtre de son atelier pour glisser le rideau avec le geste fervent d'un collectionneur qui découvre un chef-d'œuvre mis à l'abri des poussières et de la lumière trop vive du jour : “ Qui nous peindra ces splendeurs?... „ Le panorama de Liége s'encadre dans le châssis de la croisée; les maisons s'étagent, selon la capricieuse fantaisie des côtes et des vallons; des tours et des clochers dressent parmi ce fouillis formidable de constructions des architectures anciennes; le sommet des terris noirs et pyramidaux se confond avec les roues infatigables des houillières et les cent cheminées d'où sortent, en trombes opaques, des fumées d'encre ou de neige, de rouille ou de vert-de-gris qui, projetées dans le ciel, s'élargissent, s'enflent aux caresses du vent, s'arrondissent en lentes volutes colossales et finissent par se confondre avec les nuages qui s'alentissent, semble-t-il, pour les attendre et accorder leur lent évanouissement... Le soleil ourle les amples festons de ces nuages et de ces fumées; leur jeu mobile et changeant met sur la ville, sur les toits et sur les façades, sur les rues et sur les eaux, des ombres et des lumières rampantes, glissantes, lentes, transparentes.

Ce spectacle a quelque chose de fantastique, de singulier, de troublant. Cette cité, qui attend encore son barde,

cette cité dont Armand Rassenfosse rêverait de décrire les multiples aspects pittoresques et impressionnants, il en a néanmoins transposé la claire beauté nerveuse dans son œuvre gravé. En des planches d'un réalisme synthétique, il a proclamé la splendeur de Liége à travers les splendeurs élancées de ses femmes. Il est un nombre extrêmement minime d'artistes qui ont compris la Femme avec l'intelligence esthétique d'Armand Rassenfosse. Il trouve en ses formes souples le résumé de toutes les harmonies et de tous les rythmes ; mais en reproduisant les mille attitudes de son corps mobile, il garde à ce corps son élasticité, son frisson et la vie intérieure de ses muscles et de ses os. Les chairs jouent sur le squelette et le drapent de leurs épaisseurs dodues et tendres ; et l'expression morale du visage s'accorde avec leur expression plastique. Toutes les figures de Rassenfosse, qu'elles soient gravées ou dessinées, s'apparentent entre elles par leur type. Ce sont comme autant de filles d'une même mère : la Wallonie, qui a dispensé entre toutes, inégalement, ses qualités physiques. Une femme idéale et réelle aussi,

Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre...

comme celle que Verlaine vit dans *Rêve familier*... Cette femme d'Armand Rassenfosse, il l'a faite svelte et nerveuse, ferme et grande ; ses attaches sont fines, ses reins cambrés, son masque régulier et parfois arrêté. Chaque partie de son être est comme animée de la vie particulière aux organes et évoque avec une discrétion suggestive

la fonction. Le sein a la forme savoureuse d'une coupe où l'on aurait moulé du marbre rose; le ventre s'arrondit flexible et élastique dans le mystère fatal des enfantements; les jambes s'arquent légèrement dans la puissance des fières attitudes; la bouche est comme un fruit savoureux et prometteur; les yeux soulignent le sourire de ses lèvres ou leur mélancolie, car leur signification est toujours solidaire, et il arrive que " son regard est pareil au regard des statues. „

N'est-il pas indiscutable que Rassenfosse a une vision de sculpteur? Sa forme a quelque chose de net et de serré qui n'est pas coutumier aux graveurs; et son burin a la précision hardie et pénétrante de l'ébauchoir. Il fouille sans trop appuyer, évitant d'alourdir les formes en accentuant trop les ombres, estimant que la chair féminine est d'une essence si suave que jamais elle ne résiste à la lourdeur d'un contour brutal ou d'un modelé violent. Son trait est onctueux et on dirait que c'est une caresse qu'il donne quand son outil va au gré de son vouloir et de son imagination... La femme d'Armand Rassenfosse est séduisante et belle. Elle proclame presque constamment la joie intense de l'amour; et il est rare qu'elle fasse songer au vice ou à la luxure. En cela, il se différencie de Félicien Rops, dont l'art terrible a eu sur sa carrière une influence si évidente. Contemplez les illustrations des *Fleurs du Mal*. Les compositions dont le maître liégeois les a ornées sont moins, si l'on peut dire, des éclosions de corolles vénéneuses que des bouquets aux parfums très grisants, mais sains quand même. C'est la santé gracieuse et potelée qui attire Armand Rassenfosse, et il ne comprend la femme que si elle le charme par l'en-

chantement de sa pureté morale et corporelle. La magie de cet entendement admirable lui permet, dans ses hiératiques hiercheuses, par exemple, de symboliser par un simple buste nu d'une splendeur marmoréenne l'industrie de son sol de manière simplement émouvante. Et la femme, allégorique ici, se confond avec ces éléments opposés qui proclament, dans les horizons usiniers, l'activité de la vallée mosane, sa persévérance infatigable et toujours jeune comme cette robuste fille qui détache sur l'espace sa gorge opulente et sa tête songeuse, ainsi que celle d'une déesse antique. En toutes ses héroïnes, Armand Rassenfosse infuse donc l'ardeur, le sentiment dont lui-même est animé et qu'il a puisé dans cette terre active et riche dont la poussière l'a créé... Et son adoration pour son pays natal, il la manifeste par une large affection pour les femmes de ce pays, comme si par un tribut platonique il voulait leur témoigner sa reconnaissance d'avoir, pareilles à autant de bonnes fées, alimenté et entretenu son inspiration et son intelligence.

Je me rappelle une visite que je fis au célèbre aquafortiste durant l'automne dernier. Nous étions sortis ensemble de sa demeure; continuant une causerie ébauchée dans son atelier, nous avions descendu la rue de Saint-Gilles. Devant une vitrine, près du boulevard d'Avroy, un groupe nous barrait le passage étroit du trottoir, sur lequel l'encombrement de la chaussée nous immobilisait un instant. C'était une femme du peuple avec sa fille, têtes nues, modestement habillées. “ Regardez comme elle est belle ! „ me dit soudain mon compagnon, en m'indiquant cette dernière et en décrivant du bout du doigt, dans le vide, une forme ondulée, comme si, la prunelle fixée sur un modèle dévêtu, il avait

esquissé rapidement sa silhouette sur un châssis à l'aide d'un fusain impatient. La jolie fille, toute jeune, se montrait de profil; l'antithèse de la lueur du jour tombant et de la lueur du gaz de l'étal enveloppait la curieuse d'une lumière singulière; cette lumière paraissait nimber son corps, en définir suggestivement la ligne. Mon interlocuteur continuait, de sa voix chaude et enthousiaste, m'initiant en quelques mots à l'origine de son génie : " Voilà la Liégeoise dans toute sa plasticité inconsciente; regardez combien elle est grande, élancée, combien ses reins sont flexibles et sa gorge ferme et haute. La tête est un peu petite, comme chez toutes ses sœurs, mais elle donne au reste du corps une élégance suprême, incomparable, une élégance qui n'existerait pas si la tête était plus forte...„ Cette fille incarne toute la race, déclarait-il encore, bien que l'avenante Liégeoise, au bras de sa mère, se fût déjà perdue dans la foule de cet édifiant et mémorable crépuscule d'automne.

Vendredi, 10 avril 1906.



Henri Baes



L y a un tiers de siècle, un jeune ouvrier peintre prenait tous les soirs, sa besogne terminée, le chemin de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, alors installée dans les sous-sols de l'actuel Musée ancien. C'était un apprenti songeur, inquiet, et qui, tout en peignant le jour entier les façades de maisons bourgeoises, le plafond des appartements et la cage des escaliers, rêvait de pouvoir orner toutes ces surfaces froides et monotones de compositions originales, en rapport avec leur cadre, en harmonie avec leur ligne architecturale. Son séjour à l'Ecole fut une désillusion; il eut vite le dégoût de l'éducation conventionnelle et sacrifia, pendant des années, au désir de pouvoir dessiner, l'inéluctable ennui des leçons infructueuses. Henri Baes doit son caractère en grande partie à la contrariété que connut son adolescence. L'impossibilité de cultiver son instinct, de lui laisser suivre son cours impétueux, a augmenté sa volonté de réaliser son espoir, a fait mûrir en son



Le décorateur Henri BAES, d'après son portrait
peint par Firmin Baes.

esprit les fruits de longs raisonnements, qui sont devenus des lois. Copier des gravures, des plâtres, s'efforcer d'imiter le mieux possible des choses inanimées, cela n'entrait pas dans l'humeur de l'artisan, que la vie attirait par ses mille manifestations, que la nature séduisait éperdûment.

Il a retiré de ce passage à l'Académie un sens de l'enseignement rationnel admirable, qu'il a commencé par s'appliquer à lui-même, devenant son propre élève. La négligence totale où restait l'art du décor, de l'ornementation, lui donna l'envie de rénover cet art qu'il n'était plus possible à personne d'embrasser, puisqu'on n'en organisait pas l'étude. Il existait, à vrai dire, une classe de peinture décorative. Mais elle était établie sur des bases tellement singulières, qu'il n'en était jamais sorti un décorateur. Des canons étroits paralysaient les élèves, des règles strictes tuaient leur initiative, et l'ordonnance rigoureuse des cours intimidait tout le monde et rendait même honteux les véritables tempéraments, qui ne résistaient guère à pareille oligarchie.

Dans le cerveau chercheur de Baes, l'observation, la réflexion firent naître tout un système d'application du savoir professoral. Au mal qu'il reconnaissait, il avait le remède. Et logiquement il en profita le tout premier. Dans son travail il se dicta désormais des règles nouvelles, qu'il suivait scrupuleusement, livré à la joie jalouse de se donner raison en créant sa propre personnalité, en la complétant par une docile obéissance à des principes intimes. Il dut attendre vingt ans pour dispenser à des disciples dévoués et emballés la récolte probante de cette culture esthétique. Le jour où il devint titulaire du cours supérieur de composition ornementale à l'Ecole des Arts Décoratifs, fondée en

1887 par le bourgmestre Charles Buls, il put enfin se flatter de commencer l'œuvre de rénovation dans le domaine qu'il avait conquis.

Jusqu'à trente ans, Henri Baes resta au service d'un entrepreneur de peinture; il était devenu le chef de l'atelier de dessin de cet industriel, qui savait apprécier ses mérites et se gardait bien de contrecarrer son inspiration. Les manifestations du talent de l'artisan grandissaient en originalité. Maître de lui-même, assuré de la nouveauté de son expression, il quitta son patron. On était en 1880. Recommandé au gouvernement de son pays par des admirateurs de ses ouvrages, il obtint de décorer les principaux compartiments de l'Exposition nationale de Bruxelles, célébrant le Cinquantenaire de l'Indépendance de la patrie. Ces travaux, empreints d'une distinction élégante, furent cependant peu remarqués par le grand public. Dans une Exposition on a bien autre chose à regarder. Henri Baes ne le regretta point. Il suivait sa voie et poursuivait son but avec ténacité.

Il est plus difficile pour un érudit d'avoir une idée neuve que pour un ignorant; l'homme *sachant* doit se méfier de la réminiscence, celui qui ignore possède la spontanéité. Mais l'homme instruit qui parvient à créer est d'autant plus puissant qu'il sait discipliner son savoir et le faire servir au bénéfice de sa création. Henri Baes s'est familiarisé avec ce qui a été conçu et exécuté avant lui. Il a analysé les façons diverses dont les peuples, à travers les âges, ont orné leurs demeures, illustré de fresques leurs monuments, enjolivé de peintures les frontons, les murs de leurs habitations. Il sait les circonstances qui guidèrent le goût des hommes de tous temps, quels sont les faits qui marquèrent

d'un cachet spécial l'extériorisation de leur vision ornementale et donnèrent naissance aux styles.

Ce qu'il a appris, lui a depuis longtemps démontré qu'un style ne s'innove pas, qu'il faut autre chose que le désir obstiné de quelques individus pour assurer sa floraison. Le style est fils des évènements. Il montre dans sa généalogie le mariage de l'histoire et des soucis, de l'orientation d'une époque. La gloire austère du temps du roi-Soleil, sa puissance luxueuse, sa diversité morale, tout cela se traduit dans les lignes mêmes, sévères et maniérées à la fois, du style Louis XIV. Un simple boudoir de style Louis XV évoque avec éloquence le raffinement, le manque d'équilibre, la versatilité du règne suivant. Le style Louis XVI est tout de grâce et de finesse exquise. Chaque style accomplit une mission, naît, grandit, meurt, en engendre un autre. A certaines époques on constate des retours au passé, dus à une conformité de penchants, de mœurs; parfois de véritables sautes se produisent, précisément occasionnées par quelque accroc dans un mouvement, par une interruption dans sa marche ascendante.

Au cours d'une conversation que j'avais avec Henri Baes, le décorateur me confiait une opinion vraiment remarquable sur la caractérisation de nos arts mineurs contemporains. L'emploi de la ligne courbe, généralisée à la suite de l'usage pondéré, réfléchi qu'en ont fait, un peu partout, des architectes, des artisans de valeur incontestable, a donné lieu a une débauche d'arabesques, d'entrelacs, d'enroulements sans suite, appliqués à tout propos et à propos de rien, dans le bâtiment, dans le mobilier, dans la majolique, dans le bijou, dans l'illustration du livre, dans la

peinture décorative. C'est devenu l'école de la brindille, de la fioriture, du copeau. Cela est fol, puéril, audacieux, irréfléchi. Notre époque est là dedans tout entière. Mais cette débauche fait naître la réflexion, le discernement; le travail d'élimination s'opère. Le raisonnement reprend le dessus et le goût reconquiert son autorité.

Et précisément ce goût nous ramène aux productions du premier empire, qui répondent par leur aspect au besoin de posséder un art solide, bien assis et splendide, qui caractérise le début du XX[e] siècle. Le style d'il y a cent ans, né cependant. bien qu'on le conteste souvent, avant les conquêtes napoléoniennes, mais alimenté par l'éclat de leur gloire, disparut en pleine florescence. La Restauration fut aussi la réaction. Tout logiquement la politique imprima son sceau à l'orientation subséquente.

Le style empire aurait dû parcourir toute la première moitié du XIX[e] siècle. Une bataille arrêta son évolution totale. La génération actuelle par instinct le reprendra, le reprend déjà; et de ce style rénové, un peu lourd, un peu massif, un peu trop cossu, le sens moderne de la ligne ondulante, spirituelle, caressante à l'œil, fera une chose riche et forte, pratique et agréable, dont notre vie s'accoutumera à ravir. Le style qui doit particulariser nos sociétés contemporaines sera né d'un fiévreux désir de nouveauté greffé sur l'unanimité d'une direction rétrospective. Répétition d'un phénomène souvent observé dans les civilisations anciennes et modernes. Opinion qui semble devoir se réaliser.

L'art du décor est un art particulièrement ingrat. Forcément il doit se borner, puisqu'il est esclave du cadre. “ La

décoration, a dit Paul Rouaix, est secondaire en ce sens qu'elle dépend étroitement de l'ensemble qu'elle décore, qu'elle en naît, qu'elle en sort, qu'elle lui est entièrement liée. „ Un décorateur est tenu, pour chaque ouvrage, en vertu de la diversité de l'architecture, de modifier sa vision, de la transformer; il faut que sa peinture ne bouscule pas l'ambiance, qu'elle se marie avec elle et que l'une et l'autre aident surtout par leurs qualités propres à se faire mutuellement valoir.

La nécessité chez le décorateur fait loi bien souvent; et lorsque l'espace condamne son charbon ou sa brosse à atténuer leur emportement, à réduire leur jet à des proportions rigoureuses, il n'est rien pourtant qui puisse permettre au décorateur de passer outre. C'est alors qu'on apprécie l'artiste. A la façon plus ou moins heureuse dont il tirera parti d'une surface réduite, d'une surface mal exposée et de forme torturée, on reconnaîtra sa maîtrise ou sa médiocrité. Voyez quel parti merveilleux Eugène Delacroix a tiré des pendentifs des cinq coupoles de la bibliothèque du Corps législatif, qui emprisonnaient le peintre dans une géométrie inexorable. Nous avons à la mémoire ce que disait Charles Blanc, à propos des œuvres du créateur de *la Barque du Dante* ornant l'ancien salon du roi, au même Palais-Bourbon : “ Sans percer les parois par des perspectives malencontreuses, sans rompre les lignes de l'architecture, mais au contraire en obéissant par tous ses mouvements à ses droites et à ses courbes, en les affirmant, le peintre a fait une véritable décoration murale qui enchante le regard et transporte la pensée dans ces hautes régions où la réalité se confond avec l'allégorie, où

la vie raréfiée s'élève jusqu'au symbole. „ Voyez aussi combien intime est l'accord entre les fresques de Raphaël au Vatican et l'œuvre décoratif de Jean d'Udine, si splendide, si riche, dans les Loges somptueuses de Bramante.

Henri Baes, qui a beaucoup voyagé, qui est un homme instruit, n'ignore pas tout cela, sans doute. Sans vouloir le comparer à ces maîtres immortels et sublimes, je remarque qu'il s'inspire de leur exemple, quoiqu'il ne songe pas cependant à les imiter. Car, en agissant ainsi il n'aurait jamais été original. Il a le respect de l'architecture qui doit limiter ses ouvrages et il donnera à ceux-ci le caractère compatible avec le bâtiment même abritant les parois qu'il doit recouvrir. Mais par la magie de la tonalité, par la belle ordonnance de la ligne ornementale appliquée avec une recherche exquise, il fera chanter les murs sous la caresse de la lumière locale.

Sous prétexte que la décoration doit être le complément de la construction, Henri Baes eut tout d'abord, par excès d'observation des règles, une vision par trop éthérée et nébuleuse. Chez beaucoup de gens, décoratif veut dire vague, effacé, brumeux, alors qu'il faut surtout entendre par-là : enveloppé, simplifié. Henri Baes versa dans cette erreur. Un élève de Paul Delaroche, Gendron, qui eut beaucoup de talent, avait témoigné d'un défaut identique. Théophile Gautier a écrit de lui qu'il excellait " à condenser en un gracieux brouillard les ombres phtisiques des jeunes filles tombées avec les feuilles de l'automne. „ Cependant Henri Baes, lui aussi, peut sortir, lorsqu'il le veut, " de cet extra-monde où voltigent des formes diaphanes; le soleil ne fera pas évanouir son talent, comme il dissipe les fan-

tasmagories de la mort. „ Insensiblement il déchira cette brume qui gazait ses compositions initiales. Son tâtonnement lui fut salutaire; il lui a conservé le souci de la discrétion dans la couleur et lui a accordé le don de comprendre admirablement la relation des choses interprétées.

Le talent de Henri Baes se consacra initialement, de préférence, à la figure. La partie ornementale n'occupe dans ses premiers ouvrages que peu de place. Insensiblement, le paysage, la nature, l'atmosphère se substituèrent aux personnages. De plus en plus aussi l'artiste sacrifiait au goût pour l'ornementation et exécutait, dans ce domaine spécial et charmant de la décoration, des choses d'une nouveauté exquise auxquelles il doit la grosse part de son renom. Il n'a pas abandonné la figure humaine. Mais il l'utilisera d'une façon plus logique. Jadis, ses énormes peintures murales semblaient être des tableaux agrandis, comme aussi, si nous renversons la proportion, certaines œuvres de numismatique paraissent être la réduction de médaillons. Tout objet doit avoir le caractère approprié à sa destination. Henri Baes l'a compris. Amant fidèle des formes réelles, des silhouettes, de la vérité des plans, il ne se permettra pas de toucher à l'exactitude d'une seule ligne.

Autour d'une femme symbolique, représentative, d'un dessin pur et d'une attitude exacte, il peindra un jardin idéal : une étendue de rive, un intérieur imaginé. Pour aider à l'expression de la figure, pour augmenter sa signification, estimant qu'il ne faut point être esclave de la nature, il peindra, selon sa compréhension personnelle, des arbres en rouge, des chemins en vert, des eaux en violet;

mais le tout semblera tellement vraisemblable, se mariera de manière si intime, que ce cadre féerique prendra à nos yeux les apparences de choses vues et nous séduira par sa tranquillité suggestive et son repos senti.

S'il doit décorer une maison, un palais construits dans un ordre classique, il parviendra, tout en exécutant ses ouvrages selon le style voulu, à mettre dans sa coloration, dans sa composition, une empreinte de nouveauté subtile qui sera comme sa signature. Dans cet esprit-là il a peint l'intérieur du Théâtre communal de Bruxelles, un vrai bijou de reconstitution de renaissance flamande, dont la scène est ornée d'un rideau absolument splendide par la composition et le flou heureux des plis de la draperie. Ce théâtre est, comme on sait, l'œuvre de Jean Baes, frère de l'artiste, qui a introduit dans son monument des applications d'une hardiesse réussie. Victor Horta nous déclarait qu'il doit beaucoup à Jean Baes, en ce sens que ce bâtisseur a ouvert ses idées sur l'avenir en le poussant impérieusement dans la voie de la modernité.

Henri Baes tire un parti superbe de la flore ; sans verser dans les erreurs de ceux qui font de l' " art moderne „ à outrance, en dépit du goût et du raisonnement, il sait styliser une plante, une fleur avec une simplicité surprenante. Il accuse leur caractère spécial et les rend éloquentes en les multipliant dans des panneaux, en les introduisant dans des compositions allégoriques pleines de vie. Je connais de lui une orangerie dont la décoration, ayant pour thème le beau fruit à écorce d'or cher au Roi-Soleil, est tout à fait ravissante d'inédit.

Quand il se contente d'employer l'ornement, Henri Baes



HENRI BAES *L'Hiver et le Printemps* (fragments d'un plafond).

est sobre, pondéré, presque méticuleux dans la recherche de l'arabesque, de l'entrelac, des rinceaux. Il y fait preuve d'une large imagination. Rien de plus beau dans ce domaine, que les ouvrages exécutés pour *la Nieuwe of Litteraire Societeit* de la Haye, en 1900. Ce sont d'immenses sgraffites, ornant le hall, la salle de lecture et la salle de conversation. Le centre de chacune des parois et occupé par une figure symbolique, d'allure imposante et d'une signification altière : La Symphonie, la Tragédie, la Poésie. Tout autour règne une décoration charmante, ingénieuse, toute une floraison d'essences diverses qui étendent leur branchages feuillus dans des enlacements, dans des parallèles exquis et gracieux.

Henri Baes allie heureusement la figure et l'ornement. Il tient en cela de ses ancêtres, les ouvriers d'art de la Renaissance. Contemplez, pour vous en convaincre : la façade de son atelier, où deux femmes, d'un dessin correct, ont la distinction flexible des plantes qu'elles arrosent et dont elles cueillent les corolles; les quatre panneaux si puissants de couleur du café du Nouveau Cirque, à Gand, dont la gorge montre une ornementation florale et animale particulièrement ravissante; le grand tympan d'un hôtel particulier de Francfort, qui est un chef-d'œuvre de simplification.

Lorsqu'il n'utilise que la figure humaine, Henri Baes n'obtient pas une expression moins intense, moins significative. Il a peint, pour la salle des conférences des usines Solvay, à Dombale, des compositions d'un art élevé, ayant pour sujet les sciences et les industries; ce sont des pages qui parlent véritablement : Une jeune fille accroupie tourne les feuillets d'un livre et pose un compas sur le globe

terrestre; une autre, posée devant une enclume, chauffe à la flamme ardente d'un brasier une barre de fer. Toutes deux sont largement drapées et les visages, les gestes ont ce caractère de vie et de vérité que seuls les observateurs de race savent imprimer à leurs interprétations.

Quelle quiétude ne respire pas cette hautaine figure assise et casquée, peinte à la sanguine : *les Arts*, qui faisait la richesse du compartiment de l'Académie de Bruxelles à l'Exposition universelle de 1897? Et quel ravissement inspire aussi ce panneau intitulé *L'Art appliqué*, où, dominant un paysage d'une perspective infinie, une déesse, vêtue d'un manteau léger qui laisse voir ses formes, s'accoude sur un arbuste dont s'écartent les deux branches maîtresses et qui tient à la main une palette chargée de couleurs? Mais que ce soient la fleur, l'animal, l'homme, Henri Baes donne toujours la sensation reposée de la nature. Il sait mieux que personne que dans celle-ci rien n'est violent, qu'elle constitue sa propre harmonie. Le peintre en a analysé le mystère et pour approfondir ce mystère il suffit de se plonger en elle, et de l'aimer.

Et puis, pour ses créations, Henri Baes ne se contente pas de s'inspirer de la nature. Il s'inspire aussi de l'art, en ce sens que dans ses ouvrages il représentera, par exemple, au milieu d'un site authentique, une statue ancienne classique dont la ligne et le sentiment s'allieront sans apparence d'anachronisme et séduiront le spectateur. Car l'art décoratif n'a point pour rôle de troubler, mais de charmer, de tisser dans le cœur un délicieux enchantement et non une émotion vive. Ce résultat, l'artiste l'obtient en faisant appel à des élements rétrospectifs et aux élements de

l'imagination, qu'il mêle et unit afin de donner la sensation de choses vraies, vécues et connues.

Tout son talent, si inventif et si distingué dans sa saine poésie, se peut étudier en quelques-uns de ses derniers travaux, surtout ceux qu'il a exécutés récemment, à Bruxelles, en collaboration avec son fils, Firmin Baes, son digne continuateur et héritier esthétique, pour le restaurant Stielen et pour l'hôtel Continental. Ici, dans une des petites salles aux lambris de marbre, vers le boulevard de la Senne, il a peint cinq panneaux de grandeur différente. Ce sont des morceaux de plein air, des coins de parcs recueillis, aux parterres fleuris, aux plates-bandes herbues, aux calmes étangs dont les eaux sont recouvertes par des verdures envahissantes, coins de parc ornés de sobres tronçons d'architectures : exèdres palissés de plantes grimpantes; vasques surmontées de statues classiques transposées; vastes escaliers monumentaux, qui se perdent parmi les frondaisons proches et dont le départ s'orne de vases, tandis que leur courbe imposante et magistrale s'embellit de la théorie des balustres renflés supportant la rampe massive. Tous ces paysages magnifiques, de grand style, sont déserts et mélancoliques; l'absence de personnages vivants — car des personnages de pierre les peuplent sans les animer cependant — communique un charme plus délicat, plus raffiné, charme intensifié, intimisé davantage par l'estompage des seconds plans, la fluidité de l'ambiance, la transparence des ciels rosâtres, vermeils, sans nuages distrayants.

Et sans cesse, Henri Baes recherche le caractère, la ligne sobre et parlante, la silhouette expressive, simplifiée, syn-

thétisée, dirions-nous volontiers, des arbres sur les fonds éthérés, des haies soigneusement émondées, des sculptures découpant leurs mouvements immuables et fixes sur le rideau proche des berceaux où des troncs en perspective. Tout est distingué, élégant et somptueux. Les fleurs sont de sang effacé ou d'or passé, les verdures très tendres, les pierres patinées, le terrain pâle et lumineux mais sans éclat. C'est un cadre où l'on rêverait de rencontrer les personnages un peu singuliers mais sympathiques et inoubliables qui vivent dans les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine et la *Canne de Jaspe* de Henri de Regnier. L'effet est amorti et chante comme une doucereuse symphonie. Cela ne vit pas, ne vibre pas, cela est latent, tranquille, reposant et exquisement agréable, car toujours les clairs sont sans vivacité et les ombres sans lourdeur; cela donne en somme l'illusion d'une nature vraisemblable, mais irréelle, imaginée, mais non imaginaire.

Toutes ces qualités originales, Henri Baes et son fils Firmin les ont marquées aussi prestigieusement dans leur décoration du vaste hall, malheureusement un peu bas de plafond, du restaurant Stielen. Dans ce vaste polyptyque, dont les panneaux, de formats différents, sont séparés par les espaces des fenêtres, des portes et des pilastres, règne une chaude harmonie rousse; toutes les splendeurs mordorées de l'automne, saison du retour à la ville et de la reprise de la vie mondaine, donneront durant l'hiver aux convives coutumiers de la grande salle à manger l'illusion d'une nature avenante, splendide et heureuse. Les aspects variés de cette nature réjouissent, égaient tout le local, si sombre cependant à cause de son peu d'élévation. Ici

également : ce sont des vues de parcs octobraux, plantés d'amples marronniers, dont les feuilles sont si particulièrement décoratives, si riches, si graves. Dans un coin, un des chevaux de Marly, en marbre, se cabre devant une frondaison, à l'entrée d'un chemin.

Mais cette fois des êtres animent le site : au pied de l'œuvre transposée de Coustou, une dame en vêtement moderne, taillés dans une neutre étoffe violette, tient un grand lévrier blanc. Plus loin, une autre figure féminine et deux autres lévriers blancs suivent lentement une avenue ; à droite, une fontaine reçoit dans son bassin de marbre carré l'éboulis liquide et chantant d'une eau qui sourd des poils de la moustache d'un masque sévère et mystérieux. En face de ces compositions, on voit, sur la muraille opposée, un étang aux eaux langoureuses sans rides défendues par une balustrade et où vient finir un large escalier ; les degrés se réfléchissent dans le flot triste et vaguement insidieux où évoluent des cygnes lents. Au troisième plan, au-delà de la balustrade, un rideau de peupliers jaunis met sa théorie imposante.

Quant à l'escalier, il se prolonge, en un petit panneau à droite, au-dessus d'une porte, se dédouble et s'arrondit autour d'une terrasse qui domine un banc de pierre déserté. Doucement songeuse, si en accord avec le sentiment recueilli et placide de ce paysage, une femme à manteau violet gravit les marches de pierre blanche. Elle marie sa vie active à la vie immobile et évocative des choses anciennes. Un cadre adéquat unit entre-elles ces compositions admirables, les associe, les rend dépendantes l'une de l'autre par l'ingénieuse adaptation à sa fantaisie qu'a faite

l'artiste des surfaces secondaires des cimaises et des trumeaux Cette ornementation du cadre, dont l'élément essentiel est la feuille du marronnier, offre elle-même une invention des plus originales et des plus nouvelles, avec ses nuances dorées et neigeuses. Elle souligne encore le caractère des panneaux en prolongeant, dirait-on, leur ambiance et leur signification.

Henri Baes a d'ailleurs des principes très personnels sur l'étude de la nature. A l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, il est parvenu à fonder un cours supérieur de composition ornementale où tout l'enseignement est basé sur la connaissance de cette nature. Il s'efforce spécialement d'introduire la figure humaine dans l'architecture. Avant tout, il recommande l'usage du modèle vivant, dans un cadre que l'imagination de l'élève concevra. Il a rompu depuis longtemps avec la déplorable tradition en vertu de laquelle on apprenait aux jeunes gens les styles et leurs caractères. Il savait, par expérience, que si quelque chose ne s'apprend pas, ce sont bien les styles. Leur familiarité est une question de temps et de goût. Plus un étudiant possèdera de liberté, plus il pourra tabler sur son sentiment et sur son initiative.

Lorsque le maître donne pour thème une composition destinée à orner une salle, un vestibule, un plafond, une voûte, il abandonne à chacun le choix du style qu'il désire appliquer ou qu'il comprend le mieux. Et il explique la logique de son système par une maxime indiscutable : “ Il faut permettre à tous de produire ce qu'ils savent et non ce qu'ils ne savent pas. „ Mais tout le monde ne partage pas ses vues. Au début, il eut de vives controverses avec le

peintre Portaels, alors directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Celui-ci rappelait le professeur aux règles consacrées et ne lui pardonnait pas de proclamer le droit des élèves à une orientation individuelle. Henri Baes, qui est un irréductible, n'abdiqua point; mais n'y tenant plus, voyant qu'il succomberait dans un combat où les préjugés servaient si favorablement son adversaire, il voulut donner sa démission. Une si belle conviction désarma le célèbre peintre. Henri Baes finit même par le convaincre de l'excellence de son éducation, ce qui est difficile chez un homme prévenu.

De fait, ce décorateur est tout simplement un révolutionnaire. Il trouve qu'on a complètement tort de commencer à dessiner d'après plâtre pour arriver insensiblement au modèle vivant. Selon lui, il faut travailler en premier lieu d'après nature dès l'entrée à l'école, et alors qu'on est encore gamin. Dans les cours supérieurs seulement, il recommande l'étude des classiques. Il sied de raisonner devant l'antique et non pas d'essayer de rendre fidèlement sa beauté. Il est nécessaire que tout se fasse d'après nature, laquelle doit être interprêtée selon les formules décoratives; le sentiment artiste fera le reste. L'élève a besoin d'être entouré de tout ce qui peut élargir ses vues, compléter son savoir et engendrer la réflexion et la recherche. Jadis on l'empêchait de voir beaucoup de choses, car on craignait que la confusion n'enlevât à son esprit toute direction judicieuse. Pourtant, l'apprenti a besoin de l'atmosphère des chefs-d'œuvre de tout temps.

Henri Baes, qui songe à l'avenir, rêve de rassembler dans un grand hall les reproductions les plus pures de la

statuaire antique; au milieu de tous ces êtres immuables, il camperait un modèle nu dont s'inspireraient les élèves de son atelier. La proportion harmonieuse, le caractère naîtraient tout de suite de la comparaison, et l'étudiant se rendrait compte de cette vérité : c'est que la beauté plastique n'est pas réglementée par des canons, mais qu'elle est le produit d'un tempérament individuel et d'une compréhension personnelle des objets qu'on veut sculpter, peindre ou dessiner.

Il est naturel qu'un homme ayant pareille conception de l'enseignement des arts décoratifs ait subi lui-même, tout d'abord, l'influence de ses propres principes. Les œuvres de Henri Baes démontrent magistralement, éloquemment, que s'il bouleverse toutes les données courantes, toutes les erreurs enracinées, c'est dans l'intérêt des arts en général et des arts mineurs en particulier. Car son esprit averti est essentiellement celui d'un créateur qui saisit la beauté ornementale et sait l'exprimer de manière originale.

Jeudi, 1er février 1906.





Le peintre GEORGES VANZEVENBERGHEN,
d'après son portrait, peint par A. COSYNS.

Georges Vanzevenberghen



ILS sont exceptionnels les jeunes artistes de l'école flamande d'aujourd'hui qui possèdent à un tel degré que Georges Vanzevenberghen le sens de la matière puissante. Sa vision saine et solide le rattache directement à la famille de ces Fyt, de ces Snyders, de ces Van Utrecht qui surent faire parler un langage énergique et haut en ton aux choses les moins plastiques, les moins faites, selon les idéalistes, pour tenter le génie d'un peintre. A la suite de ces prédécesseurs illustres, dont il renouvelle le genre en le modernisant, en le pétrissant à sa manière personnelle, il proclame la splendeur des objets inanimés, des victuailles et des accessoires ; il les magnifie et les poétise par la magie d'une polychromie truculente et grasse, et harmonise leur éclatante splendeur avec la beauté saine des femmes du peuple brabançon qui vivent parmi ces victuailles et s'encadrent dans ces accessoires. Croyant en la nature positive, opulente et intense de couleur, il considère comme

une bible les premières pages du *Ventre de Paris*, où Zola décrit l'illumination des mangeailles : les viandes, les fruits, les fleurs et les légumes, par le soleil qui se lève sur le quartier des halles...

Il lui arrive de critiquer brutalement les peintres décadents, les idéologues et les faux mystiques. Quand il s'est encoléré outre mesure au souvenir de tant d'efforts vains et prétentieux, il s'écrie : " Ces gens-là n'ont aucune fois admiré sur un étal de poissarde une raie écorchée, toute fraîche encore et odorante de la marée... En ses chairs translucides et phosphorescentes, il y a plus de richesses émeraudées, saphirées, topazes et nacrées que dans toutes les constellations et les joyaux artificiels des utopistes de l'art... „ Il aime de rappeler alors un mot admirable de feu Albéric Coppieters, le jeune peintre luministe mort si regrettablement il y a quatre années. Comme quelqu'un lui reprochait de copier constamment des légumes, il riposta avec une fierté dédaigneuse : " On voit bien que vous n'avez jamais vu un chou rouge dans l'ombre !... „ Cet homme à la vision si sainement joyeuse eut cependant une jeunesse amère et pénible, jeunesse qu'il partagea avec Henri Thomas, non moins bien doté que lui par les muses hostiles... Il a appris à dessiner à l'académie faubourienne de Molenbeek-Saint-Jean, où il décrocha, à seize ans, trois médailles dans la classe du torse antique, les seuls lauriers officiels qu'il ait, d'ailleurs, conquis... avec la médaille d'argent décrochée à l'exposition internationale des beaux-arts de Liége, en 1905. Le dimanche matin il suivait la classe de peinture; mais comme les heures du cours coïncidaient avec l'heure de la messe, à laquelle l'écolier était

tenu d'assister en sa qualité d'élève des Frères de la doctrine chrétienne, il cachait sa boîte et ses brosses chez le futur auteur de *Vénus*, qui les lui remettait chaque semaine.

L'obéissance à son tempérament d'artiste, cette initiale manifestation de son instinct eurent une fatale conséquence. Les Frères mirent à la porte ce gamin indocile et sans piété qui ne trouvait pas le temps d'aller prier une fois tous les huit jours. Ce renvoi n'eut sur l'esprit de Vanzevenberghen nulle influence fâcheuse, si ce ne fut de lui mériter les reproches terribles des braves petits boutiquiers très religieux que sont ses parents. Car l'artiste devait connaître d'autres expulsions; et nous croyons bien qu'il détient le record de ces sortes d'avatars violents... Je ne sais s'il est des élèves qui ont rencontré chez leurs professeurs une sympathie si relative que celle que Vanzevenberghen trouva partout. La défiance et le mépris dans lesquels on le tenait faisaient qu'il était d'habitude le dernier de sa classe. Même, une fois, et le fait est rigoureusement authentique, plus tard, à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, dans le cours de dessin d'après nature, à la suite d'une erreur d'immatriculation, il fut classé trente-sixième, sur trente-cinq concurrents... C'est l'époque — en 1898 — où, ayant demandé à l'édilité de sa commune natale un subside qui lui permît de participer à l'épreuve préparatoire pour le concours de Rome, le Collège communal répondait à l'artiste plongé dans le dénûment : “ Les renseignements que nous possédons sur le résultat de vos études artistiques ne nous donnent guère l'espoir de vous voir réussir... „ Ceci démontre une fois de plus que les pouvoirs publics ne sont jamais mécéniques; en cette occu-

rence, c'est dommage. Molenbeek a perdu là très probablement l'occasion enorgueillissante de compter un titulaire du grand prix de Rome de peinture parmi ses enfants, comme elle compte déjà un grand prix de Rome de musique...

Tout gamin donc, Vanzevenberghen aimait déjà de peindre à pleine pâte, goûtant une jouissance extrême à étendre sur ses toiles, où il reproduisait des natures mortes banalement disposées, des couleurs épaisses et un peu rebelles... Son maître se fâchait devant cette débauche de matière copieuse et ferme : " Prenez une loque et de la térébenthine, disait ce brave homme, qui fut aussi notre professeur, et peignez comme ça. Vous nous ruinez en couleurs!... „ Renvoyé de l'école catholique, Vanzevenberghen passait ses journées aux Musées du Cinquantenaire, où il copiait antique sur antique. Mais l'hiver les locaux étaient frigides. C'était le bon temps où les surveillants mettaient des sabots bourrés de paille pour ne pas être gelés et où les copistes, pour réchauffer leurs membres ankylosés, devaient, toutes les demi-heures, accomplir un pas de course sur les avenues du parc voisin. A Molenbeek, on voulait faire de Vanzevenberghen un artisan, tout au plus un artisan d'art. Or, lui désirait faire de l'art tout court. Mais comme il refusait de se soumettre aux caprices de professeurs trop inféodés à l'esprit du programme de l'établissement communal, et que par surcroît Vanzevenberghen désertait fréquemment les cours pour aller bloquer l'anatomie à la bibliothèque de Bruxelles, on l'expulsa... Et puisque son père voulait qu'il se consacrât à la peinture industrielle, ce garçonnet de seize ans s'en alla bravement porter dans un quotidien cette audacieuse annonce, qu'il avait rédigée

après mûre réflexion : “ Jeune homme demande à entrer chez un décorateur pour peindre la figure... „ Il attend toujours les réponses !... Peindre la figure! C'était là toute son ambition. Mais comment se payer des modèles? Pendant tout un hiver, en une misérable mansarde, éclairée par une lampe à pétrole, lui et Henri Thomas, qui avait été également renvoyé de l'Académie, ils posèrent tour à tour l'un pour l'autre, nus jusqu'à la ceinture; il n'y avait qu'un maigre feu et ils grelottaient. Qu'importe! Ils dessinaient d'après nature, et cela valait qu'on souffrît... Fiers de la science acquise, tous deux se présentèrent alors à l'atelier Stallaert. Ils échouèrent tous deux. Georges Vanzevenberghen, qui avait à ce moment dix-sept ans et demi, ne se découragea pas. Peu de mois après, il parvenait enfin à forcer les portes de l'Académie des Beaux-Arts de la capitale. Mais ici de nouveaux déboires, de nouvelles désillusions l'attendaient.

Il ne pouvait se soumettre à une éducation conventionnelle, où l'initiative était interdite aux élèves; la tournure décorative donnée par l'auteur du plafond d'Hercule au Musée de Bruxelles à son enseignement indisposait le sauvage et impulsif Vanzevenberghen, qui rêvait tant de faire du “ grand art „, ou tout au moins de peindre comme il le sentait. Ce fut pis encore lorsque, tombé au sort et incorporé à la compagnie universitaire, on le “ versa „ dans la classe de M. Constant Montald, qui prisait fort le talent fougueux de son nouveau disciple. Mais ici la tenue décorative était plus absolue encore; c'était, toute la journée, de pâles et lentes esquisses pour fresques, des projets laborieux d'ornementation monumentale qui mettaient un frein au

tempérament sanguin de Vanzevenberghen ; celui-ci se demandait si enfin il pourrait vraiment *peindre* un jour. Il se fâcha et, dans l'emportement de son esprit sans expérience et irraisonné, il accusa tout le monde de vouloir mettre des bâtons dans les roues du char de sa vocation... Il fut un anarchiste de plus en cette académie d'il y a deux lustres, où régna un éphémère vent de révolte dont la réaction suprême engendra la " défenestration „ d'une vaste étude du sculpteur Kemmerich... On connaît ces incidents. Vanzevenberghen fut de la fournée des expulsés...

Il avait connu trop de contrariétés, s'était fait trop de bile, pour ne pas songer avec tristesse à ces mauvaises années révolues. Dès lors, énergique et têtu comme il l'est, il se décida à creuser un abîme entre son passé et l'avenir dans lequel il allait s'aventurer. Il ne voulait plus avoir devant ses yeux une seule preuve tangible de son passage à l'Ecole. Celle-ci lui avait servi, puisqu'il y avait puisé la science du dessin et la pratique de la couleur, mais il était indispensable que son influence ne pesât point sur ses épaules, ou plutôt sur son intelligence. Il rassembla toutes les études qu'il avait exécutées depuis deux ans; en les morcelant à larges et véhéments coups de ciseaux, dont chacun lui donnait l'illusion de le séparer davantage de l'autrefois qu'il fuyait, il goûtait une véritable jouissance. Et pendant un hiver entier il fit du feu avec le fruit de tant de travail et de veilles... Il est probablement l'unique artiste de notre époque qui ne saurait montrer la moindre pochade, le moindre croquis exécutés avant l'âge de sa majorité... Un jour il s'enhardit à aller voir le peintre Jan Stobbaerts, qui est un peu son parent, " Jan la nature concentrée en un

homme „, ainsi que dit fort justement notre héros indiscipliné. “ Vous avez déjà fait trop de bruit, remarqua l'illustre animalier, amant du silencieux labeur, venez travailler avec moi. „ On sait l'influence heureuse et significative que le maître de *la Boucherie* eut sur son unique disciple. De Molenbeek à Woluwe-Saint-Lambert, où Stobbaerts avait l'été son quartier général, il y a deux bonnes lieues; le matin et au crépuscule, à pied, la boîte au dos, le pliant sous le bras, Vanzevenberghen accomplissait ce trajet, par tous les temps. Cela n'empêchait pas ses bons parents de lui adresser des reproches quand il rentrait, le soir, éreinté, au modeste logis familial : “ Vous avez de la veine, vous, de vous promener sans cesse à la campagne... „

Il ne se promenait pas cependant. Installé à côté de son cousin, dans une cour de ferme ou dans une étable, il buvait les conseils de son aîné comme un nectar... Car Stobbaerts sait intensément faire lire dans la nature, dans une simple brique comme dans un informe fumier. C'est de lui que Vanzevenberghen tient le secret de faire vibrer les choses inanimées et de les rendre d'une façon presque musicale. L'ascendant du maître fut tel que le disciple parvint pour ainsi dire à s'approprier jusqu'au métier de son vénérable professeur. Et lorsqu'il envoya ses premiers essais au Salon du *Labeur*, en 1900 et 1901, essais parmi lesquels la *Porteuse de seaux* reste un morceau superbe, on s'étonna de l'habileté de ce jeune à s'assimiler le genre d'un peintre illustre, tout en restant surpris de la lourdeur de son dessin, de l'inhabileté de la construction et de la confusion des plans. Il avait aussi montré à cette première exposition un portrait d'homme qui fit pousser des cris : Il tenait une

canne, mais n'avait pas l'élégance raffinée du portrait du comte de Montesquiou-Fezensac par Boldini... C'était traité à larges plans dans une matière grasse et opaque et le visage, engrisaillé, se devinait plutôt qu'il ne se voyait. C'était informe, mais bourré de promesses. Ces promesses, son auteur les a tenues; chaque salon annuel de ce Cercle a marqué une évolution considérable dans son art, et on sait avec quelle rapidité il est arrivé à se ranger parmi les tout premiers peintres de la génération présente. Ayant acquis le métier, ayant puisé à la fréquentation de Jan Stobbaerts les principes d'un réalisme splendide et magnifiant, il a lâché les métairies avec leurs écuries, leurs fosses à fumier où grouillent des pachidermes et des gallinacés. Cette fois, bravement, il s'est mis à interpréter la figure humaine, cette figure dont les formes superbes et le jeu rythmique séduisaient déjà ses yeux quand il était gamin...

Sa personnalité, c'est la muse de son logis qui l'en a doté, cette muse qui accorda aussi ses faveurs à J.-B. Siméon Chardin, dont la vision “ bourgeoise „, dans le sens vrai du mot, se retrouve en la vision du peintre brabançon. Il y a, en effet, un curieux rapprochement à établir entre le plus flamand des maîtres français et Georges Vanzevenberghen. Celui-là est le véritable ancêtre esthétique de notre compatriote, dont l'œuvre aussi, a un “ caractère original mais fortement limité et un peu étroit „, comme dit M. Charles Normand dans la remarquable monographie qu'il a consacrée au fils du menuisier de la rue de Seine, et cela à cause du milieu spécial où il situe ses modèles. N'y a-t-il pas une singulière identité de vision entre l'illustre et modeste novateur qui créa cès chefs-d'œuvres : *La Ratisseuse de Navets,*



Georges VANZEVENBERGHEN. — *Les Repasseuses* (pastel).

la Femme cherchant de la laine et *la Blanchisseuse à sa cuvelle*, et les productions très incomplètes encore du nouveau-venu qu'est Vanzevenberghen, productions intitulées : *La Tricoteuse, l'Eplucheuse, les Chiffons, les Provisions, les Lessiveuses ?* Les légendes même ont un air de famille. Elles respirent la simplicité, l'intimité cordiales et presque populaires. Les deux peintres, d'ailleurs, sortent de la même classe inférieure; l'un connut, l'autre connaît une " vie simple, tranquille et honorable... „ Mais ce n'est pas seulement par ses sujets et par leur atmosphère que Vanzevenberghen ressemble à Chardin; il lui ressemble par sa couleur chaude, vibrante, riche. veloutée et pulpeuse. Pourtant, d'âme et de goût français, l'aîné possède une harmonie tendre et enveloppée, qui imprègne d'un sentiment délicat ses toiles et mélancolise un peu ses personnages, tout en atténuant l'éclat des accessoires. Vanzevenberghen n'atteindra jamais au charme attirant et subtil que dégagent les tableaux du *tapissier* de Louis XVI, parce qu'il n'a point sa finesse de perception, étant d'une race qui s'arrête à l'aspect pittoresque et vivement coloré des choses et ne se préoccupe pas d'y mettre comme des nuances morales...

L'art aussi de Georges Vanzevenberghen est d'essence domestique; sa vocation est née dans la contemplation des scènes familiales, en cette cuisine au mobilier pauvre qui servait de salle commune aux siens. Ses premiers essais personnels sont des esquisses rapides que lui ont inspirées des légumes, des viandes, des poissons rapportés du marché par sa mère et jetés, avant d'être nettoyés, au milieu de la table. Ainsi que le fit Siméon Chardin de sa fameuse *Raie ouverte* du Louvre, il exécutait cela en une seule journée,

en quelques heures, et le soir on mangeait ces victuailles... Sans invention, sans fantaisie, soucieux d'être vrai avant tout, il a interprété ensuite les modèles qui s'offraient constamment à ses yeux : sa mère, la servante, êtres familiers qu'il comprenait mieux que les autres et qui faisaient si bien corps avec le cadre de leur existence humble et active. En leurs vêtements de travail, vaquant aux coutumières besognes du ménage, parmi des meubles dont la patine ragoûtante était la seule somptuosité, il les a reproduites. Celle-là savonne le linge, celle-ci est à sa toilette, et se peigne les cheveux ; ou bien elles dénombrent des chiffons ou rangent les provisions de la semaine ; d'autres fois enfin, elles épluchent des pommes de terre, lavent la vaisselle ou tricotent des bas... Quand il lui arrive de sortir de ce sous-sol un peu ombreux qui fut le berceau de son art, Vanzevenberghen reste conforme à sa vision populaire et peint des femmes miséreuses au fond d'une impasse de son faubourg, rinçant ou nettoyant, les bras nus et le corsage dégrafé.

La façon dont il rend les mille objets inanimés qui peuplent le décor de ses figures prouve combien il les connaît, combien il les adore, combien leur aspect chante à ses yeux depuis beaucoup d'années. Tous sont bien de leur véritable matière et opposent leur nature ferme à la nature moins solide des viandes saignantes, du pain cuit, des tomates vermillonnées, des choux verts énormes, des oranges dorées, des pommes et des prunes... Ses personnages, presque exclusivement féminins, ont constamment une attitude aisée, simple et vécue ; qu'ils soient assis ou debout, toujours on a l'impression d'une pose pour ainsi dire

surprise, tant elle semble vraie. L'étoffe des robes est rendue selon son épaisseur un peu grossière, d'une brosse large qui se plaît à préciser les grands plans et fait seulement sentir le détail ; les chairs ont la solide saveur de la réalité et s'arrondissent. Quand au dessin, bien que lourd encore, il a certaine souplesse qui excelle à adoucir la netteté des formes et, par conséquent, à donner l'illusion que l'air circule autour des héros du peintre et de leurs accessoires. Ce qui manque à ces femmes paisibles et occupées, c'est un peu d'âme. Préoccupé avant tout de la couleur, Vanzevenberghen n'a jusqu'à présent pas attaché l'importance requise à l'observation intime de ses modèles préférés ; leur ressemblance est exacte, mais n'est que superficielle. Un jour, à force de travail et grâce à cette inébranlable volonté dont ce nerveux petit bonhomme de 30 ans à peine est animé, il exprimera mieux, à travers les traits mobiles du visage et dans la lumière de ses yeux, la ressemblance intérieure, celle à la conquête de laquelle s'en vont les artistes qui ont l'ambition de rendre toute la vie en ses multiples manifestations, et que le timoré mais pénétrant Chardin a su si affectueusement inscrire dans les effigies de ses parents et de ses voisins.

Vanzevenberghen est jeune, il a pour lui l'avenir. En grandissant en âge, il se dépouillera de l'intransigeance excessive, mais excusable, qui lui fait n'aimer qu'un très petit nombre d'œuvres plastiques, oubliant que le monde de l'art serait bien monotone et insupportable si toutes ses créations étaient façonnées à l'image de nos préférences et mesurées à l'aune de nos goûts personnels... Ce qui est admirable chez lui, c'est son enthousiasme, son adoration

pour la belle matière puissante, savoureuse à l'œil et agréable au toucher ; car l'auteur de la *Convalescente* du Salon de Gand de 1906 est assuré que la peinture doit enchanter les sens plus que séduire l'esprit, les lignes et les formes ayant été créées pour réjouir le regard et non pour engendrer le raisonnement. C'est là la cause de l'antipathie trop vivace, trop exaspérée qu'il professe pour les amateurs d'abstractions, uniquement nourris de philosophie et dédaigneux de l'émotion. Il faut le voir, quand il fulmine contre ces idéologues, pour se rendre compte de sa conviction fougueuse. Ses yeux bleus scintillent, ses cheveux hirsutes se dressent, tandis que bougent les poils indisciplinés de sa moustache blonde. La peau, un peu rugueuse, de son visage prend des tons de brique cuite. Il va et vient dans son petit atelier du quartier de Ten-Bosch, où il est venu s'installer il y a quelques mois, après son mariage.

Pour justifier son naturisme, d'un verbe sonore comme les profonds cinabres de sa palette, il proclame la beauté des fruits de la terre et des fruits de l'amour. Sur une toile que soutient un chevalet, écroulée sur des coussins, en une nudité séduisante et potelée, une jeune femme parcourt un livre. Est-ce une *Liseuse de Roman*, est-ce autre chose ? Peu importe. Vanzevenberghen n'y a mis aucun symbole intentionnel. Il n'a songé qu'au plaisir que procurait à ses yeux cette solide harmonie des chairs fermes et saines dont l'éclat est relevé par la lumière blanche du linge et l'ombre brune des rideaux. C'est une offrande joyeuse et fidèle sur l'autel des dieux païens, auxquels rien n'est plus cher que l'émoi et le frisson des beaux corps et la saveur des beaux fruits appétissants.

— Maintenant, déclare notre interlocuteur, après un silence, je vais peindre une femme nue parmi un amoncellement de fruits mûrs, parmi des tomates surtout, une sorte de Cérès moderne... Savez-vous que la tomate est une des plus belles choses de l'univers?... Si vous voulez voir une merveille, approchez sa forme rouge aux reflets sanguins d'un beau sein de femme, qui a la peau mate... Ah! pourquoi se tarabuster, pourquoi se décarcasser le cerveau afin de découvrir un sujet? Certains peintres attendent que l'inspiration vienne pour se mettre à la besogne. L'inspiration du peintre surgit d'une simple tache de couleur. Lorsque je ne suis pas inspiré, moi, je mange de la soupe aux tomates... Sa chaude nuance est irrésistible... Il suffit de savoir regarder autour de soi pour rencontrer la beauté, car tout est beau pour qui sait comprendre. Tenez, quand je suis venu demeurer ici, ma femme, un matin qu'elle repassait du linge, a ouvert la fenêtre : J'ai été ébloui par le splendide spectacle d'une lumière irradiante qui nimbait la figure et mettait comme une gaze insaisissablement mauve sur la toile légère et ajourée... Et dire que les idéalistes finiront par prétendre que le soleil ne peut plus les servir...

Mais nous quittons l'artiste, qui cependant, nous retenant une minute encore, nous conduit à la croisée et nous montre, muet cette fois les jardins des maisons voisines prolongeant des cours proprettes. Et le souvenir d'Henry De Braekeleer soudain emplit notre mémoire et nous évoque l'enchantement attendri de ses petits chefs-d'œuvre immortels.

Dimanche 9 septembre 1906.

Henri Binard

A vie du chantre des heures vespérales et des nuits lunaires est de celles qui commandent l'admiration et le respect. Elle est un exemple pour d'autres et renferme une leçon d'énergie. Si Henri Binard a attendu jusque quarante ans pour conquérir la notoriété, c'est qu'il ne précipita rien et que, dans la consciente évolution de son talent, il eut toujours la préoccupation de gagner son pain en pratiquant un métier ; cette alternative ne sourit guère à la plupart des jeunes artistes, qui croient déchoir en accomplissant des ouvrages étrangers à leur ambition, mais abusent d'autre part de la générosité, de la protection de ceux qui s'intéressent à leur carrière.

Henri Binard savoure l'intime orgueil de n'avoir jamais eu besoin de personne et il justifie sa fermeté de n'avoir sans cesse voulu compter que sur lui-même. Dès douze ans, quittant l'école primaire, le soir il se met à dessiner à l'Académie faubourienne de Saint-Josse-ten-Noode, le jour il apprend à peindre chez le décorateur Charles Albert.



Le peintre Henri BINARD, d'après son portrait peint par Franz Van Holder (fragment)

A quinze ans, il est à Paris, cultive, comme on dit, le bois et le marbre, gagne un salaire pénible, tout en s'efforçant, au cours des mortes saisons, de copier la nature, en allant planter son chevalet devant les sites de la vallée de la Seine. Il connaît des jours terribles ; mais il est indépendant et rarement mortel fut plus jaloux que lui de ce *self-possession* dont jouit l'homme absolument libre. Il revient à Bruxelles pour participer au tirage au sort. Il possède son métier à la perfection et même sa réputation de décorateur l'a précédé dans sa ville natale. Aussi n'hésite-t-il pas à participer au concours ouvert pour l'entreprise générale de la peinture du nouveau Palais de Justice. Il conquiert la palme et le voilà, avant sa majorité, à la tête d'un petit bataillon d'ouvriers qu'il dirige au nom d'une importante firme de la capitale.

Durant trois années, il partage son temps entre ce vaste travail décoratif et ses études préférées. Dès qu'il dispose d'une journée, il part à la campagne et brosse des coins du paysage brabançon. Foncièrement artiste, il hésite cependant sur la direction de sa vie. Il a une belle voix, adore la musique. A la mort de son patron, ayant économisé un peu d'argent, écoutant les conseils de quelques camarades, il entre au Conservatoire. En trois saisons il obtient les premiers prix de chant, de comédie, de tragédie. Quand il quitte la maison de la rue de la Régence, on lui formule de brillantes offres d'engagement. Il les refuse et reprend sa palette, car il sent alors que son œil parle davantage que son oreille et qu'à son ambition instinctive il faut la large scène de la nature réelle et non celle trop mesurée d'un théâtre ! Il trouve la musique charmante, mais goûte dans

la contemplation de l'univers une émotion plus intense et plus en harmonie avec ses aspirations.

Néanmoins il faut vivre. Alors commence pour lui une existence laborieuse et absorbante, multiple et fiévreuse, qui dure deux lustres. Sur douze mois, il en passe d'ordinaire quatre ou cinq en Angleterre et les autres en Belgique. Outre Manche, il exécute la décoration, à Londres, du *Free Masons house*, du théâtre de Frascati; à Blackpool, de l'Alhambra, du fameux *Winter Garden*, la plus grande salle de spectacle de l'univers. L'automne et l'hiver, il travaille à Bruxelles; pendant le jour, il étudie infatigablement le pays des environs de la capitale; le soir, il dessine d'après nature à l'académie libre de la Patte de Dindon, cette pépinière d'artistes célèbres, dont il devient le président. En 1893, Henri Binard se hasarde à envoyer au Salon de Bruxelles trois toiles, choisies après mûre réflexion dans la moisson de ses nombreuses années vaillantes. Il est au Royaume-Uni quand il apprend que toutes sont admises par le jury. Son cœur bat fort; dans sa vie sonne une heure décisive. Ce premier succès doit décider de sa vocation; désormais, il va abandonner la peinture industrielle pour se consacrer complètement à la peinture proprement dite, la Peinture avec une majuscule.

Il accourt. Le voilà au milieu des halls de la Triennale. Hélas! devant ses cadres, il croit recevoir un coup de massue; il ressemble à un homme qui, ayant rêvé de superbes enfants, constate à son réveil que ses fils sont des monstres... Quoi, c'est donc là le produit de son union avec la déesse de beauté, ce sont ces choses lamentables et médiocres que lui a données son épouse l'Inspiration ?...



Henri BINARD : *Nuit radieuse*

Leur auteur sent en une seconde crouler ses songes et s'évanouir ses illusions dans un abîme de découragement lamentable. Assurément, c'était réalisé à pleines pâtes pesantes, avec brio, avec un sens de la matière solide, d'une brosse facile et experte; mais il n'y avait là dedans que des adresses de métier. Quand il évoque cette impression mémorable, Henri Binard se laisse aller aux réflexions théoriques :

— La facture est une grande coupable, j'essaie de la tuer... Dans l'univers pittoresque et tangible, la facture n'existe pas. Les grands maîtres modernes poussent leur facture tellement loin qu'elle semble ne pas exister; ceux-là savent mieux que quiconque que là où on sent la facture on sent aussi l'œuvre de métier. Et l'art ne commence que lorsque le métier s'en va.

L'immense déception de Binard faillit le brouiller à jamais avec l'art. A quoi bon s'obstiner ? Un peintre, s'il a un mot utile et harmonieux à dire ici bas, doit ajouter quelque chose à ce qui a été acquis avant lui, ou apporter tout au moins autre chose. Or, le paysagiste sentait qu'il répétait mal le thème favori de quelques aînés. Il se jure donc de ne plus jamais tenir une palette. Rageusement, car on ne se sépare pas sans tristesse de la décevante chimère, il disperse ses travaux, brûle des toiles, en distribue d'autres à des camarades, et se débarrasse du moindre outil. Après deux mois de flânerie paresseuse, son inaction errante le conduit au bord de la mer. Il va passer des vacances à Nieuport. Un soir, se promenant avec un ami aux environs de la vieille cité maritime, il s'arrête soudain, le cœur ému. A ses pieds dorment les eaux du chenal; des barques,

échouées sur la vase, attendent la marée haute du jour. La lune brille dans un ciel doux et mystérieux ; ses reflets argentent le flot tranquille, mettent des accents tamisés sur les alluvions humides et nimbent dans une gaze idéale les choses toutes associées en ce silence que rien ne brise. C'est un spectacle irréel, où rien n'évoque la matière et qui paraît vouloir s'évanouir à chaque seconde comme une fantasmagorie...

Henri Binard est bouleversé ; cet aspect éthéré de la nature nocturne lui a révélé tout un monde de merveilles inconnues et qui sont conformes à ses instinctives préférences. Il le sent, tout le lui dit, il est noyé dans un océan de délices, il se découvre un autre homme, une autre âme... Simplement, sans réfléchir, sincère, lui qui venait de rompre avec son passé en brisant ses pinceaux, il dit à son compagnon, toute sa vocation se dessinant en son esprit enthousiasmé : “ Comme c'est beau à peindre ! „ Ce garçon autrefois sceptique pleurait doucement. Son camarade eut un haussement d'épaules; incrédule il répondait : “ On ne sait pas peindre cela „. Binard, taciturne, répliquait alors, parlant pour lui-même : “ Ah ! on ne sait pas peindre cela ! Eh bien, dans ce cas, je vais essayer... „ Le lendemain, dès l'aurore, il écrit à un marchand de Bruxelles, le priant de lui envoyer prestement crayons, brosses, tubes... Sans retard il se met à l'œuvre et exécute ce *Port endormi* qu'on n'a pas oublié et qui, montré dans la suite au Cercle *Labeur*, attira sur son signataire l'attention des amateurs et de la critique. A ce moment-là, Binard peint pour son unique et exclusive réjouissance. Généralement ce qu'il produit dès lors, ce sont des choses “ qu'on ne peint jamais, „

et l'idée ne lui vient pas de les exposer. Rentré à Bruxelles, l'hiver, il crée son *Dégel*, cette page singulière où les rayons vermeils et rougeoyants du couchant dorent et rosissent les neiges fondantes et moutonneuses qui drapent la lande de leurs perspectives floues et accidentées.

C'est Auguste Oleffe, son voisin, qui découvre ces morceaux dans l'atelier de la rue Godecharle où Henri Binard s'était logé. Il s'emballe et décide son collègue à se présenter au *Labeur*, où il le fait admettre. Désormais, depuis 1902, on peut suivre chaque automne, aux salonnets du Musée moderne, l'évolution régulière et ascendante de cet artiste qui a trouvé une personnalité si spéciale. Fidèle à sa vision, il a fait sien le domaine des nuits lunaires, des crépuscules recueillis, des matinées brumeuses ; il aime vivre dans la féerie des heures incertaines qui tissent à travers l'espace les écharpes flottantes des fins et des commencements de jour et les gazes des nuits, claires de la présence des astres... Lorsqu'il expose, il y a trois ans, au Cercle artistique et littéraire, un ensemble de ses ouvrages selon sa manière nouvelle, il obtient un succès inespéré. C'est la consécration publique et unanime de son talent probe, ému et intime. Il conquiert d'emblée une place à part dans notre jeune école, où sa vision s'isole par cela même qu'elle est sans parenté. Et s'il fallait lui trouver un véritable aïeul esthétique, il faudrait, d'après nous, remonter au Hollandais Aert Van der Neer, qui aima aussi les froides atmosphères hivernales et les apparences enchanteresses des nuits mystérieuses et confidentielles.

Quand nous disons au peintre le charme de son art poétique et souvent langoureux en ses manifestations distinguées, il

nous arrête d'un geste nerveux et protestataire et nous interrompt :

— Non. Ce qui me fait plaisir, c'est que je pense être moi-même ; j'ai conscience que je ne dois rien à personne, que je n'ai rien... pigé à mes collègues d'aujourd'hui ou d'autrefois. Si l'on imite quelqu'un, il est de nécessité élémentaire d'ajouter à l'expression ou au sentiment de ce prédécesseur dont on s'inspire. Les anciens, d'une génération à l'autre, en s'améliorant, se complétaient. L'art est une chaîne ininterrompue ; les artistes en sont les chaînons. Il n'est point défendu de ressembler, de se rattacher à un aîné ou à un contemporain, le tout est de se différencier de lui et de ne pas permettre de confusion...

D'une voix plus basse, comme s'il avait peur que son aveu ne pût être pris pour une manifestation d'orgueil, alors qu'il n'y a là que le témoignage d'une haute volonté, notre interlocuteur ajoute :

— Encore quelques années, et j'espère bien arriver à exprimer l'âme des choses, c'est-à-dire le sentiment, la signification que la saison, le moment et l'ambiance passagère prêtent aux éléments constitutifs de la nature quand je l'interprète. On ne doit pas seulement peindre pour l'œil, mais encore pour le cœur. N'est-il pas vrai que nous nous fatiguons rapidement d'une chose faite seulement pour plaire aux yeux ? Il faut pénétrer davantage dans l'être intime des objets, aussi bien que dans l'être intime des hommes s'il nous arrive d'exécuter des portraits. Devant certaines œuvres on constate qu'il y a là, par exemple, une jolie tache, un joli coin. Mais c'est tout le reste qu'il s'agit

de voir, toute la nature, non pas seulement une partie avenante de celle-ci...

Certains ont voulu, avec raison, établir un rapprochement entre Henri Binard et Claude Gelée. Cette comparaison est cependant excessive, car le Lorrain est un maître dont la vision splendide et la perception extrêmement subtile confinent à la magie. Son pinceau est une baguette de fée. Tout ce qu'il touche est magnifié, idéalisé, plongé dans la splendeur des rêves inaccessibles; et néanmoins tout reste terrestre et tout reste vivant. Cela est obtenu par la pénétration supra-intelligente de la lumière et de l'ombre, par la devination de leurs jeux dans l'espace intangible. Le peintre bruxellois n'ose point élever son ambition si haut, bien qu'il ne se cache point de partager l'idéal du grand paysagiste français. Il ne le connaissait pas cependant, puisque depuis quinze années il n'avait pas pénétré dans un musée; mais dès qu'il l'eut vu, il se mit à l'admirer, à le chérir comme un père, réjoui et heureux de constater qu'il lisait dans l'univers à la façon de cet ancêtre immortel :

— Quelle âme, quel artiste, mais surtout quelle âme... Il a compris comme personne. En voilà un chez lequel on ne voit pas la facture; elle est poussée tellement loin qu'elle n'existe plus. C'est le sentiment de la nature et non la nature elle-même. Tout est harmonieux, vous empoigne, vous secoue, là, à l'intérieur... On ne dit pas : “ Quel beau métier, comme c'est bien brossé, bien dessiné. „ On reste muet, on est ému et on se laisse émouvoir constamment davantage.

Puis, établissant un parallèle entre un maître illustre aussi, qui fut à sa manière un magicien de la couleur et

qu'on oppose souvent à Claude Gelée, Binard dit encore :

— Turner a une grandeur pour les yeux, Lorrain une grandeur pour les âmes...

Après un silence, il reprend son discours ; cette fois il parle de nouveau de son art à lui, de ce qu'il voudrait qu'il fût et de ce qu'il désirerait ardemment y mettre :

— Il me semble qu'il faudrait d'abord peindre l'air, l'irréel rideau de l'espace ; derrière cela on mettrait les choses à leur place, comme des poissons dans l'eau... Car l'atmosphère est une chose essent ielle. Une tuile change de nuance à mesure qu'on l'éloigne. Tout le monde connaît et pratique la perspective du dessin. En est-il un sur cent qui sache la perspective de la couleur ?...

C'est la solution de ce problème qui préoccupe Henri Binard spécialement ; cette préoccupation est inscrite en toutes ses œuvres et est même la cause des défauts qu'on y relève. L'observation stricte de tels principes engendre certaine confusion entre les éléments de ses sites. Son intention est d'éloigner toute idée de facture ; par conséquent, il s'efforce de ne pas laisser de trace de la moindre touche de brosse. Il adoucit tout, égalise tout, il fond et par suite confond. De là une composition peu opposée des choses qui se fantômisent, n'engendrent nullement la sensation de leur véritable existence sensible. Les théories de Henri Binard sont excellentes, mais encore faut-il ne pas trop les prendre à la lettre ; il devrait s'en convaincre, lui qui recherche en tout l'esprit... Tout en enveloppant un pays, une contrée, un paysage, un coin dans l'air de l'espace, il faut toutefois suggérer la matière variée des parties du site reproduit. Le ciel, les eaux, la terre, la verdure, la neige

sont de composition différente, d'une pesanteur spécifique différente aussi. Or, Henri Binard paraît fort peu se soucier de ces certitudes positives. Son rêve est de ne pas appuyer sur toute cette réalité, d'immatérialiser ce qu'il voit afin de n'évoquer qu'un sentiment. Mais en évitant de donner à ces éléments multiples le moindre accent, d'indiquer leur aspect tangible, existant, certain, il ne parvient pas à établir dans la pensée du spectateur l'illusion d'une nature véritable. Celle-ci, chez Binard, est vue à travers un tempérament pas assez humain, trop détaché du monde par l'image idéale et trop abstraite qu'il s'en fait dans son cerveau extra-poétique.

Mais le peintre, conscient de ses erreurs, après avoir constaté que les règles qu'on s'impose ne nous doivent pas faire perdre la notion juste des objets, remettra solidement pied sur cette terre qu'il suffit de magnifier pour en rendre les apparences de manière nouvelle et inédite. Il quittera ainsi ce royaume des ombres évasives et insaisissables, des campagnes et des fleuves trop noyés dans les brumes ; et, les yeux grands ouverts sur l'univers, il se rendra compte mieux que jamais que ce sol où nous vivons, même drapé dans le soir ou estompé par le brouillard, conserve sans cesse son caractère et n'est point un autre tout en se transformant selon la capricieuse marche des heures et des saisons. Ce jour-là, le talent de Binard se fortifiera de toute la puissance que nous accordent les sources de la beauté éternelle, c'est-à-dire la nature et la vérité. L'artiste se plaît à déclarer fréquemment : “ J'aime que mes toiles passent inaperçues tout d'abord, et qu'on y revienne ensuite. „ Nous retournons ainsi à des paysages où nous

découvrons sans cesse du nouveau. Ce sera surtout lorsque Binard aura quitté sa voie trop nébuleuse et fluide à l'excès qu'il s'apercevra qu'il séduit et charme davantage ceux que sa vision ne parvenait pas à convaincre. Il ne faut pas seulement peindre pour l'âme, mais aussi pour le cœur et pour les sens.

Vendredi, 28 décembre 1906.





Le peintre ERNEST HOORICKX, d'après son portrait
dessiné par EUGÈNE BROERMAN.

Ernest Hoorickx

E nom d'Ernest Hoorickx n'était point connu du grand public. La raison en est que le peintre défunt ne tenta jamais rien pour établir entre ce public et lui les liens qui sont pour les artistes entreprenants les sûrs garants de la notoriété. Il était timide et répugnait aux démarches, à l'entregent, à l'agitation, au bluffisme que ne dédaignent pas les artistes de valeur pour forcer l'attention de se fixer sur eux; il trouvait son seul bonheur dans le travail accompli loin du monde, en un coin solitaire où il est possible de croire que n'existent ni l'humanité ni ses compromissions intéressées et souvent déshonorantes. La grande masse l'ignora donc. Par contre, il eut la sympathie de ses confrères; et la confiante amitié de quelques-uns des artistes qu'il aimait le plus le consola de ne pas jouir d'une faveur étendue à la société profane, s'il est vrai qu'il ait pu déplorer de n'être point populaire.

Il exposait régulièrement aux salons officiels, mais il n'y faisait que des envois peu importants ; une toile, parfois

deux, et qui par la simplicité de la présentation, par la délicatesse du sentiment qu'y inscrivait ce peintre poétique, par l'absence de facture tapageuse, étaient remarquées uniquement par ceux-là qui demandent à une œuvre d'art autre chose qu'un attrait superficiel, à ceux-là qui préfèrent aux éclats cuivrés d'une fanfare les accords tendres et remuants d'une symphonie.

Et puis, peu d'éléments, en somme, s'associent dans les toiles de Hoorickx pour plaire au visiteur coutumier ; le sujet le préoccupait fort relativement; il était surtout attiré par les tâches harmonisées d'un coin de nature, sans se demander si ce coin de nature se prêtait à une interprétation pittoresque. Il admirait d'instinct dans l'écrin de l'air transparent un mariage de couleurs, et il ambitionnait simplement de transposer quelque chose de sa splendeur tranquille. Donc, chez lui, point de mise en page savante, point de ces sites curieux et charmeurs qui, fussent-ils mal peints et dépourvus d'émotion, captivent par le fait même qu'ils sont agréables. Cela ne veut pas dire qu'il n'a pas exécuté ce qu'il est permis d'appeler de beaux paysages. Non, mais il n'y subordonnait pas un instant son activité.

Dès ses débuts, il fut tel. Et ceux qui se rappellent les expositions du vaillant cercle *Voorwaarts* dont Hoorickx fut un des fondateurs, ont encore devant les yeux l'aspect sobre et rêveur des toiles qu'il y montra et lui valurent l'assentiment élogieux de ses jeunes camarades et de quelques rares critiques attentifs. Cela remontera bientôt à vingt ans ; Ernest Hoorickx venait alors de se faire le libre disciple de Théodore Verstraete, dont la vision eut sur lui une influence aisément reconnaissable, mais n'empêcha

pas la personnalité de son fervent ami de se définir à travers beaucoup de belles pages.

Parmi ces pages trois surtout ont conservé toute leur séduction paisible : *L'Etoile du Berger*, du musée de Tournai; *Le Soir*, de la collection Van Cutsem; et *Le Soir en Campine*, propriété du frère du peintre, M. Emile Hoorickx. Toutes sont réalisées selon un même esprit et traduisent un sentiment pareil. C'est la Campine endormie, drapée dans le voile nocturne que le doux éclat des astres transperce de rayons d'argent. Dans cette seconde toile, un chemin méandreux, où les ornières pleines de l'eau de la pluie récente réfléchissent le gris obscur du ciel, va vers les lointains mystérieux, en passant au milieu d'un bouquet d'arbres défeuillés dont les troncs montent dans le ciel. Et l'unique étoile qui brille au zénith est comme un tendre regard veillant sur la lande qui dort et tantôt se réveillera.

Ces paysages-là sont brossés avec une véhémence, une nervosité de touche, une solidité de matière, qu'Ernest Hoorickx ne gardera pas toujours, car sa timidité irréductible eut pour conséquence de modérer souvent l'enthousiasme de son pinceau. Il se contentait alors d'être ému, sans souci d'une facture plus ou moins truellée. Presque tous ses premiers paysages ont été exécutés à Brasschaet, aux côtés de son maître Théo Verstraete, dont ils reflètent, mais avec moins de puissance, l'orientation naturiste.

Il y a onze ou douze ans, à l'époque de son mariage, Hoorickx s'installa à Weert, au bord de l'Escaut, et dès lors ce furent des alternatives de labeur dans la Campine et dans le Polder anversois. La comparaison qu'il est

possible d'établir entre ces deux groupes d'ouvrages, permet de souligner la pénétration de l'œil d'Ernest Hoorickx. La lumière de ces deux contrées est différente. Dans les sables, parmi les bruyères et les sapins, elle est tamisée, caressante, mélancolique ; aux rives du fleuve flamand, elle est plutôt vive, éclatante, et quand elle enveloppe, elle tend même à accuser les couleurs par sa transparence humide. Hoorickx s'avère artiste profond, puisqu'il a saisi cette nuance et qu'il l'a mise en ses tableaux.

Si l'exemple de Verstraete a agi sur lui, il faut cependant reconnaître qu'Ernest Hoorickx possédait une sentimentalité plus délicate, bien que moins lyrique ; assurément cela rendait son expression parfois maniérée, mais on y découvre sans cesse la fine tristesse d'un homme qui était surtout ému aux heures où l'image des choses répondait à sa personnelle navrance. Regardez à ce propos *Les Meules,* au clair de lune, *Vers le Soir,* au métier toutefois trop timoré.

Ses interprétations du jour sont en général empreintes de beaucoup de fraîcheur : c'est le cas notamment pour la *Lisière de Bois*, où les verdures, à droite, sous le bleu et le blanc-gris du ciel, ont un éclat tranquille. La chaleur de l'été est inscrite dans la maisonnette du *Chasseur* ombragée par les hêtres et les sapins, sujet repris dans la *Maison rose* dont le mur chante sous les lourdes feuillaisons des arbres. Et quel superbe caractère possède ce noyer majestueux, dressé à l'entrée de la *Route du Village.* Puis, c'est la désolation du *Ruisseau dans la Bruyère*, où de sombres touffes de genêts et d'osiers se profilent sur l'écran bistré du sable. Non moins désolé et paisible est le

Village de Weert au clair de lune; ici, dans la sèche nuit de novembre qui bleuit intensément l'infini comme si le ciel avait aussi froid que les êtres, l'église dresse son clocher élégant qui domine et protège les maisons où les paysans dorment et rêvent.

Ceci est une des œuvres les plus complètes d'Ernest Hoorickx; elle est d'une facture emballée et énergique et les fortes pâtes un peu acides ont des transparences qui ajoutent à la saveur colorée de l'ensemble. Il y a là-dedans des audaces qui témoignent de l'inquiétude de l'artiste. Et c'est cette préoccupation de pratiques nouvelles qui le fait s'enhardir sur *La Route du Heuvel* où l'ombre portée des barrières d'un pré sur le sol terreux est d'un bleu franchement luministe. D'ailleurs, son sens, exceptionnellement appliqué, de la polychromie joyeuse s'avère dans *Ma Maison,* tout comme dans son grand *Heuvel, après-midi,* une œuvre appartenant à l'Etat et dont la mise en page est peut-être trop aimable, mais une œuvre superbe tout de même. Cette petite métairie qui met son toit rouge au fond des potagers, où des arbustes reverdissent, est absolument baignée dans la délicieuse lumière du renouveau.

Quand Hoorickx se laissait aller à entreprendre ces sortes d'ouvrages où le pittoresque l'emporte sur le sentiment, il atteignait à moins de charme simple, car il était moins lui-même. C'est ce que démontrent également quatre morceaux ayant du style décoratif mais qui ne nous parlent point au cœur : le *Paysage à Brasschaet,* le *Ruisseau à Brasschaet,* l'*Etang du Pluimenhof* et l'*Etang à Brasschaet* au début de l'automne, où les tonalités chaudes,

rousses et brunes des frondaisons s'enveloppent dans un ciel vermeil reposant.

Le caractère du paysage, l'âme de la nature, Ernest Hoorickx devait surtout les pénétrer et en subir l'action poétique, le long de l'Escaut. Il est devenu, en travaillant à Weert, une sorte de chantre, nous serions tenté euphoniquement d'écrire un scalde scaldéen. Dix années durant il a étudié la rivière sous tous ses aspects, de préférence à la pleine lumière de midi, car lui qui aimait tant la campagne vespérale, il préférait les images diurnes du fleuve à ses aspects enténébrés. Puis, les eaux, même au soleil, gardent leur mélancolie ! Et c'est pour cela qu'Ernest Hoorickx était sollicité par elles et les comprenait.

Bien sûr, maintes de ces toiles révèlent des gaucheries dans la construction, des faiblesses dans le dessin de certains éléments pittoresques, notamment quand il s'agit des barques, dont les physionomies manquent d'accent en beaucoup de cas. Mais ce qu'il faut surtout priser, c'est l'expression intime et distinguée des choses et leur sentiment. Combien sont significatifs ces *Saules* couronnant la digue et derrière lesquels on aperçoit le flot copieux et acéré. Puis ce sont les détours les plus typiques du fleuve, jusqu'aux confins de la Flandre, avec la perspective admirable et diverse de ses digues : Le *Zomerdyck*, si solidement construit, si pas subtil de métier, avec ses saules à gauche et les ondes à droite ; l'*Escaut à Weert*, aux horizons si étendus et fluides ; l'*Escaut à Tamise* où, au troisième plan, l'agglomération de la villette marie les toits rouges avec les murs blancs autour de la pointe neigeuse de sa tour, interprétation colorée et riche d'un site où il

semble que les eaux clapotent sous le ciel nuagé de blanc et de gris ; l'*Escaut à Weert*, à marée basse, autre étude de ciel énergique et mouvementé ; le *Temps orageux sur l'Escaut*, d'un faire malheureusement maigre, mais de qui les nuages ourlés de blanc, bleu sur bleu, ont une grande profondeur ; le *Bel après-midi sur le vieil Escaut*, vaste et tranquille...

Le sage Hoorickx se laisse aller dans quelques-uns de ses tableaux fluviaux à une liberté de brosse, à une audace de coloris qui démentent sa timidité. Dans un autre *Escaut à Tamise* il a plaqué avec succès des bleus purs et fermes au tout premier plan ; puis il est telle *marine* où le métier est plus large, plus indépendant encore dans les eaux mauves au couchant. Cette orientation plus intrépide d'Ernest Hoorickx et qui le montrait évoluant en ses dernières années, est particulièrement manifeste dans une série d'études exquises de plein-air et pour lssquelles il avait adopté un procédé apparenté à celui de Rafaëlli ; l'Escaut nous apparaît ici joyeux ou triste, mais presque toujours lent et placide, car le tempérament d'Hoorickx ne se plaisait pas à ses aspects véhéments. Le coloris a de la fraîcheur, l'ambiance est humide et transparente, les verts sont vifs mais sans éclat et les ombres des arbres ont une légèreté diaphane sur les pentes des digues ensoleillées. Certes, il est des études de cette série trop hâtivement produites et d'un dessin trop aisé, voire malhabile. Mais il faut en goûter la fluide clarté et la lumière tamisée.

La nature dans les paysages et les marines d'Hoorickx s'exprime, parle par elle-même, emprunte son charme à ses éléments permanents. L'homme y est toujours absent,

le peintre paraissant lui-même distrait de son œuvre quand il se laissait convaincre qu'il fallait étoffer de personnages un coin de pays, dont il rêvait d'évoquer les habitants par le propre sentiment qui se dégage de leurs champs, de leurs chaumières, de leur église, du ciel qui les domine et les subjugue. Il était capable cependant de situer une figure dans son milieu, comme le prouve ce *Passeur* taciturne et symbolique appartenant au sculpteur Guillaume Charlier. Mais c'est là une exception rare. Toujours, ailleurs, le paysage est désert et cette solitude associée au reflet de la sensibilité du peintre accuse la mélancolie de la nature vue à travers un tempérament si nuancé et si poétique.

En les suprêmes semaines de sa vie courageuse et effacée, Hoorickx avait senti le besoin de s'affranchir de ce que son art avait maintenu de conventionnel dans le métier et de parfois traditionnel dans la palette. Il y a des essais de décomposition du ton dans ses deux dernières toiles : *Route du Village* (Weert), et *Notre Jardin* ; l'air circule autour du feuillage des vieux noyers où il y a des bleus audacieux, et le soleil met des tâches bougeantes sur les murs bas. C'est là du luminisme radieux, sinon encore entièrement approprié au caractère du peintre. Il y a moins d'émotion en ces récentes toiles qu'en ses créations plus anciennes, notamment en ce splendide et silencieux tryptique fait à Heyst : la *Nuit*, et qui est une de ses œuvres les mieux pénétrées dans sa tendresse affective, hymne langoureux et fidèle au pays de la côte à l'heure où ne veillent que la lune et les étoiles et où la terre oublie qu'elle est habitée par des hommes qui se disputent sa possession.



ERNEST HOORICKX : *Bel après-midi sur le Vieil Escaut.*

(appartenant a M. Emile Hoorickx)

Assurément, Ernest Hoorickx ne fut pas un novateur ; il n'avait rien d'un révolutionnaire. Mais à côté de ceux qui déterminent les étapes dans l'évolution esthétique, il en est d'autres qui aident à rendre la victoire de ceux-là plus facile. S'il ne fallait honorer que les peintres et les sculpteurs qui, à travers les temps, ont apporté avec une nouvelle façon de voir, une nouvelle façon de sentir et de frissonner, l'histoire de l'art n'énumérerait que quelques noms peu nombreux. Ernest Hoorickx fut un de ceux qui, à, l'exemple vivifiant et salutaire de Verstraete, notamment reprirent le vrai chemin de la nature et en la reproduisant écoutèrent parler leur âme. Si dans ses paysages, fréquemment dépourvus de toute conception synthétique et d'une exécution peu oseuse, on sent battre un cœur trop timide, il n'en reste pas moins que ce cœur battait surtout du plaisir qui l'emplissait d'aimer de plus en plus les sites de sa patrie et du désir de le lui démontrer chaque jour davantage.

Lundi 9 novembre 1908



Jean Gaspar



TRE fils de notaire, avoir fréquenté pendant trois ans l'Ecole des arts et manufactures d'une université et aboutir à la sculpture, c'est là assurément une destinée peu explicable. Elle est celle de Jean Gaspar. Peut-être son sentiment esthétique ne se serait-il jamais éveillé sans un incident, dont la conséquence fut le point de départ de sa vocation. Il était enfant, vivait à Arlon parmi les siens, quand un jour, à la Noël, son père apporta à la maisonnée une Adoration des Mages toute constituée de petites figures en cire. Quand le gamin fut fatigué de jouer avec ces rois, avec cette crèche où dormait sur la paille un Jésus tout nu, il s'enhardit à modeler lui-même, dans une autre cire qu'il pétrissait avec conviction, de gauches personnages de son invention.

Pourtant, lorsqu'il quitte à seize ans sa famille pour aller prendre son inscription à la faculté de Liége, son instinct n'est point assez péremptoire encore pour lui faire préférer l'Académie à l'Université. Ce n'est qu'insensiblement

qu'il se convainc d'avoir fait fausse route. Il ne sera qu'un mauvais ingénieur. Mais il est sûr, il croit qu'il pourrait devenir un meilleur artiste... Il hésite longtemps, bien que son père ait toujours eu pour principe de le laisser agir à sa guise, de lui laisser le libre choix d'une carrière. Il lui disait : “ Conduis-toi comme il te plaît; tu seras seul à subir les conséquences de ta volonté. „ Un beau matin, Gaspar débarque à Bruxelles et se présente à l'Académie des Beaux-Arts. Deux mois après, on met à la porte cet élève indocile qui n'en voulait faire qu'à sa tête.

Mais le désir de travailler le hante, de travailler chez un maître qui lui apprendra ce métier, cette technique sans lesquels l'artiste le mieux doué, livré totalement à lui-même, n'arrive qu'à une expression insuffisante. Il va frapper aux portes des ateliers; il se fait éconduire chez Paul De Vigne, chez Thomas Vinçotte, chez Julien Dillens. Quelque temps après cette triple déconvenue, il voit les *Lutteurs* de Jef Lambeaux au Salon des *XX*. Son admiration est sans bornes devant cette sculpture fougueuse, farouche, presque animale. Voilà le vrai maître qu'il lui faut. Il court chez le statuaire anversois, qui le reçoit avec cordialité; et il lui montre de ses dessins. Mais le Jordaens de la ronde bosse, étonné de la robustesse de ces croquis, de la vigueur des formes que leur auteur y a inscrite, s'écrie, incrédule :

— Cela n'est pas de vous !

L'indignation n'arrache à Jean Gaspar que cette fière et courte réponse :

— Je m'en vais. Je ne reste pas chez vous...

Lambeaux ne laissa point partir ce jeune homme ombrageux et susceptible, dont il fit un de ses disciples préférés.

Il le conduisait aux arènes athlétiques voir se mesurer les lutteurs. Un soir, Lambeaux rencontra Vinçotte :

— Eh bien, questionne celui-ci, et votre élève?

— Oh! répond le génial créateur de la fontaine du Brabo, il ne modèle pas trop mal; mais il est incapable de faire un buste !

Certes, insuffisamment psychologue, Gaspar, dans ce temps-là, n'était point désigné spécialement pour l'exécution d'une physionomie personnelle. Il se préoccupait de bien autre chose. S'il s'était obstiné à vouloir suivre une voie qui n'était pas la sienne propre, il n'aurait, sûrement, signé que des bustes imparfaits. Pourtant, il savait admirablement traduire la vie d'une tête, et lui dispenser l'expression voulue, devinée. On s'en rend compte dans son *Adolescence*, un groupe qu'il exécuta il y a environ vingt ans, peu après son départ de l'atelier Lambeaux, et qui ne rappelle en rien l'esthétique massive et musclée du maître anversois.

D'ailleurs, malgré toute l'admiration qu'il avait pour l'art de son maître, Jean Gaspar n'a jamais été du groupe des imitateurs serviles de Jef Lambeaux, de ceux qui héritèrent de la lourdeur d'expression du statuaire anversois sans s'assimiler sa formidable puissance créatrice. Car, dès le début, la vision de Gaspar a été opposée à celle de Lambeaux. Cette opposition s'affirma à maintes reprises de manière assez comique, notamment quand Gaspar avait à faire choix d'un modèle, homme ou femme. Jef Lambeaux trouvait que les modèles choisis par son disciple étaient “ des malades „, parce qu'ils se distinguaient par une finesse, une élégance de lignes que cet admirateur de rondeurs charnelles ne prisait pas.

Pourtant, à l'origine, Gaspar subit vivement l'influence positive de son maître. Cette influence se remarque surtout dans un groupe qu'il modela à l'atelier Lambeaux, dans les premiers temps qu'il y fut accueilli. Ce groupe, une fois l'esquisse accomplie, Gaspar le réalisa en vastes proportions, le fit mouler, l'envoya à l'Exposition universelle de Paris (1889), où il obtint une médaille d'or. Depuis lors ce plâtre a pourri lentement au milieu d'une pelouse herbue, dans une propriété de Woluwe, le long de l'avenue de Tervueren. Un torse d'homme, paraît-il, a échappé jusqu'à présent au lent et impitoyable massacre des années... C'est là l'histoire de son *Enlèvement des Sabines*.

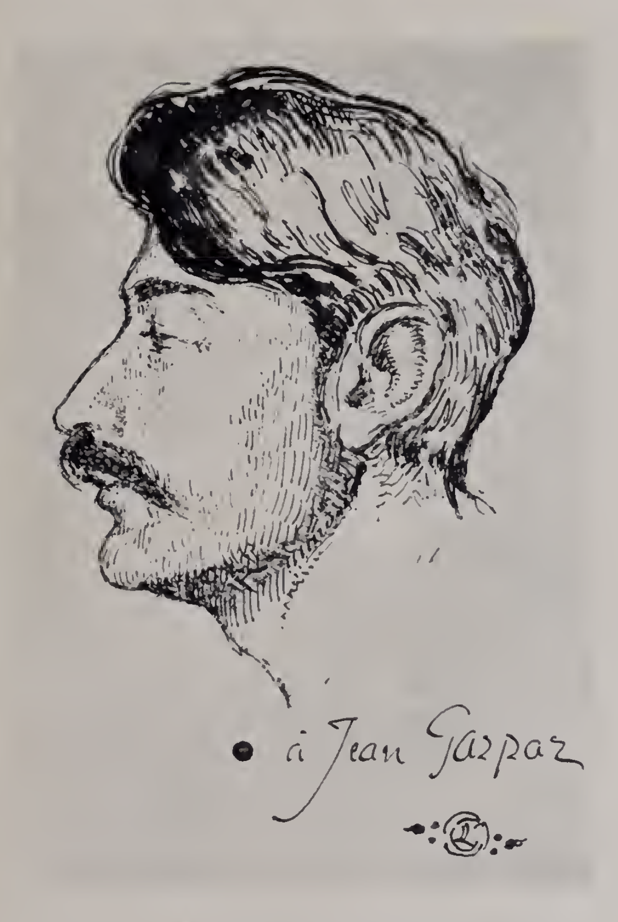
Si ce groupe porte en lui l'empreinte évidente de l'action esthétique de Lambeaux, il n'en est plus de même pour cette *Adolescence* à laquelle il y a un instant nous faisions allusion. En effet, ce groupe fait singulièrement penser à Victor Rousseau, qui à cette époque se cherchait encore. Cette œuvre est gracieuse, élégante et placide. Les deux jeunes êtres communient purement en une caresse timide et heureuse qui rapproche leurs membres où sommeille encore le désir amoureux, caresse virginale qui hiératise leurs attitudes alanguies. On s'étonne que ce soit le fougueux animalier d'aujourd'hui qui ait associé en une confrontation mentale plutôt que physique cet éphèbe et cette fillette dont les gestes lents répondent à la régulière circulation d'un sang qu'aucune volupté ne trouble encore. Et les deux têtes reflètent si suavement en leurs traits reposés la confiante tendresse de ceux qui demain seront des amants.

Plus tard, Jean Gaspar devait retourner plusieurs fois vers cette tentalisante psychologie humaine, qu'il n'oublierait

jamais tout à fait en se plongeant avec frénésie dans les pénétrantes études de la psychologie animale. Et en revenant à l'humanité, il se plairait particulièrement à reproduire la physionomie humaine au moment où elle n'est point encore pensante et réfléchie, c'est-à-dire dans l'enfance, alors que notre masque n'est que le miroir de l'instinct et non celui de l'esprit et de la raison, alors que ce masque permet une interprétation fruste et un peu farouche. Ce sentiment-là a déterminé Jean Gaspar à modeler notamment ces vivantes et *naturelles* effigies de *Pierre*, de *Paul*, réalisées selon la même largesse intrépide qui caractérise les plastiques héros de son frémissant bestiaire.

Il n'est point misanthrope, puisqu'il vit uniquement pour les siens et pour son art. Mais il remonte, à travers le spectacle des bêtes qui l'entourent ou que son imagination, son souvenir lui font revoir, vers une société moins policée et moins maniérée, une société d'individus d'une beauté sauvage et d'une force brutale magnifique en toutes ses impulsions. Ce qui lui plaît dans les animaux, c'est d'y trouver la raison, la justification de son indépendance à lui, indépendance rendue ombrageuse par les contingences que l'être le plus affranchi ne parvient pas, hélas! à prévenir, à anéantir.

— Les bêtes, me dit-il, avec une franchise superbe, me servent à exprimer des émotions qui sont miennes. La quiétude que je rêve, le calme absolu dans lequel peuvent surgir les œuvres supérieures, rien ne sait l'évoquer mieux que ces monstrueux pachydermes dont la présence seule évoque l'incommensurable, l'inouï silence des forêts immenses où ils grandissent si lentement, après avoir mis



Le sculpteur JEAN GASPAR, d'après son portrait dessiné
par GEORGES LEMMEN.

tant d'années à naître. Je suis hanté par l'énormité, par la musique de ce prodigieux silence.

Et toutes les masses actives et plus ou moins fauves qu'il matérialise dans la glaise docile, où l'armature de plomb obéit au pouce de l'artiste cherchant sa forme, il ne les conçoit pas sans l'ambiance où elles se meuvent. De là, une transposition doublement évocatrice. Gaspar s'entoure d'animaux; dans son logis, dans son petit atelier d'Uccle, chiens et chats vont et viennent, familièrement, jouent ensemble ou se pourchassent, se griffent où se lèchent en des attitudes qui rappellent à l'artiste, immobilisé un instant pour les regarder, les mouvements plus amples d'animaux moins domestiques.

Quand il boude à la besogne il va admirer les bêtes, au Jardin zoologique d'Anvers, dans des ménageries de passage, aux cirques itinérants, en des loges foraines. D'autres fois, il chasse, deux mois durant, en août et septembre, dans l'Ardenne luxembourgeoise, qui est son pays ; là il se plaît, en battant les bois, les labours et les prairies, avec au dos le fusil qu'il n'épaule presque jamais, à suivre la fuite des gibiers qu'on fait lever ou qu'on traque. Alors il se sent très près de cette nature originelle où le conduit son imagination et qui offrait jadis aux grands fauves un cadre qui survit en des lointaines contrées peu connues.

Ces contrées-là, Gaspar les pénètre, il les vit presque quand il reprend ses livres de chevet, et qui sont ceux qui le ramènent aussi au plus profond de l'univers authentique, de l'univers inviolé. Il aime Rudyard Kipling, qu'il qualifie cependant de poète; il aime Leconte de Lisle, de qui il se rappelle, avec une impression profonde,

... l'éléphant qui de son pied sonore
Fuit l'ardente forêt qu'un feu soudain dévore,
Qui mugit à travers les flamboyants rameaux,
Et respirant à peine, et consumé de maux
Emportant l'incendie à son flanc qui palpite...;

il aime encore Balzac quand le génial romancier correspond à ses propres préférences dans certaines *Scènes de la Vie privée* où, avec une pénétration plastique digne d'un statuaire, il parle des bêtes.

Cette vie alternative au milieu de l'âpre pays natal et au milieu des œuvres de ses écrivains préférés le consola un peu de ne point pouvoir sculpter à sa guise, pendant ces dix mornes années où, faute de modèles et de moyens de réalisation artistique suffisants, il astreignit son expression plastique à un chômage presque absolu. Ces deux lustres perdus ont laissé en son esprit un regret qui n'est pas sans quelque mélancolie. Bien sûr il sacrifiait encore à son art, cet art qui, dès ses débuts, lui avait valu la faveur de ses pairs et les encouragements de ses aînés, les uns comme les autres certains qu'il vaincrait la destinée.

Mais il ne lui restait pas assez de temps pour s'attaquer à une œuvre mûrie, de la concevoir, de la préparer longuement, de la réaliser dans le crescendo actif et impatient d'un labeur régulier. Il dessinait, il esquissait, mais il ne pouvait rien entreprendre d'important.

Ceux que ses premiers essais avaient séduits attendirent en vain que Gaspar tînt ses promesses, qu'il manifestât cette personnalité qu'ils epéraient, dont ils étaient maintenant un peu moins persuadés. Un jour, en janvier 1905,



JEAN GASPAR : *Etude pour un lion.*

on applaudit au retour du déserteur. Il avait envoyé au Salon du cercle *Pour l'Art* une *Étude* de lionne en bronze qui convainquit immédiatement ses anciens admirateurs que Jean Gaspar avait conservé ses prestigieuses qualités.

Depuis lors, il s'est remis infatigablement devant sa selle et beaucoup de ses victoires, remportées de haute lutte, l'ont placé au premier rang dans notre moderne école de sculpture. Il interprète de préférence deux ordres de mammifères, les éléphants et les lions, qui représentent les deux qualités animales les plus parfaites : la résistance solide, et la souplesse cruelle. Les éléphants, il les a analysés selon leur race, et il croit nécessaire de souligner ce qui les différencie, bien qu'il n'ignore pas que ces différences frappent tout observateur attentif :

— Ces grands pachydermes sont dissemblables et leur plastique est variée; leurs proportions ne sont point pareilles. L'éléphant d'Afrique est plus haut sur patte, il a plus de galbe que son congénère d'Asie, sa tête est plate. L'éléphant asiatique se rapproche du mammouth, donc il est plus ancien; et en le prenant pour modèle l'évocation de son lointain ancêtre quaternaire doit nous inciter à rendre avec une étrange émotion son aspect à la fois mystérieux et brutal.

Ces oppositions, Jean Gaspar les sait marquer avec un réalisme objectif. L'*Éléphant* de bronze qui le représente au Musée royal de Bruxelles, et qui parut au salon jubilaire de la " Libre Esthétique " en 1908, mérite le qualificatif de chef-d'œuvre; jamais, pensons-nous, la masse lourdement balançante du plus géant des quadrupèdes n'a été rendue avec un sens du mouvement momentané, avec un sens du

caractère permanent aussi puissants, aussi vrais. C'est une effigie familière, en même temps que personnelle et synthétique, car en s'inspirant de l'individu, Gaspar a su particulariser la race africaine à travers un type choisi.

Il faut admirer l'intensité avec laquelle il a traduit l'allure impétueuse et mesurée de ce monstre lancé en avant, et combien extraordinairement est observé le geste oblique de ses pieds comme gourds et la substance de sa peau écailleuse et dure. C'est là l'œuvre d'un grand animalier, le seul grand animalier vivant que compte la statuaire belge contemporaine.

De 1908 date également l'*Étude d'éléphant* en marche, exposée cette année-là tout d'abord au Salon triennal d'Anvers, l'année d'après au Cercle *Pour l'Art*. Sans rappeler le premier, ce pachyderme-ci affirme la vision pénétrante de ce noble artiste; il a traduit avec prestige, dans la matière, l'allure puissante, massive et un peu dolente de cet énorme et pesant solitaire asiatique. " Etude „ est un qualificatif modeste pour un ouvrage de si haute valeur; pourtant, il convient bien à la trop évidente humilité de cet animalier de premier ordre, le deuxième animalier authentique dont se glorifie notre école, l'autre étant Mignon.

Chose curieuse, tous deux sont Wallons. On serait porté à croire que seuls des statuaires flamands auraient pu exceller dans l'interprétation de tels modèles réclamant avant tout un métier solide, énergique, voire violent, et une couleur chaude et ferme. Or, la Flandre, si riche en peintres animaliers, n'a pas de sculpteurs d'animaux vraiment dignes de ce nom. D'ailleurs, dans l'art moderne, les

statuaires-animaliers les plus célèbres sont d'origine latine, du Français Barye à l'Italien Rembrandt Bugatti. L'exemple de Léon Mignon, Liégeois, de Jean Gaspar, Arlonnais, vérifie singulièrement un phénomène d'esthétique que nous soulignons peut-être pour la première fois et dont l'inattendu est fait pour inspirer la réflexion du critique.

Ce second pachyderme de Gaspar a une physionomie formidable ; il fait penser au “ roi des forêts „ des *Poèmes antiques,*

Vaste contemporain des races terminées,
Triste, et se souvenant des antiques années.

Son dandinement à la fois gauche et sûr, son pas à la fois souple et pesant, la hauteur des pattes de devant comparée à la taille rabougrie de celles de derrière : tout cela donne à la marche véhémente de la bête une précipitation véritablement irrésistible. La tête redressée, dont la trompe, presque perpendiculairement, descend jusqu'à ras de terre, ajoute à cette expression altière et instinctive. Cette tête est modelée à plans intrépides ; la lumière qui s'accroche aux aspérités du crâne, qu'on devine colossal, prête à ce masque, où les petits yeux mettent un regard obscur, quelque chose de sauvage, d'abrupt, de barbare.

Ce regard semble venir du fond des siècles ; et l'on évoque volontiers devant cet éléphant les gravures rupestres des troglodytes pyrénéens, dont les mammouths ont la sévère et étrange plasticité qui particularise le monstre asiatique de Gaspar. Ces lointains artistes primitifs regar-

daient sans relâche les bêtes et saisissaient leur style vivant; Gaspar observe comme eux, mais il est plus psychologue, car en ses animaux il y a plus que des formes, il y a aussi une sorte de pensée. Et quant à ces formes, elles sont si vécues que la peau épaisse et plissée suggère singulièrement leur matière dure et sèche, mais bougeante.

— Les anciens ignoraient l'anatomie positive, constate Jean Gaspar, et pourtant avec quelle harmonie des proportions, avec quelle entendement du jeu des muscles ils exprimaient la vie animale! C'est parce qu'ils savaient la regarder, cette vie qui cruellement, brutalement, se manifestait constamment autour d'eux. Déjà ils comprenaient, eux, qu'une ligne renferme une forme, et que cette forme dans la ligne qui la limite doit vibrer, d'accord avec des formes dépendantes inscrites en d'autres lignes voisines. Il est de ces formes ensorceleuses. L'épaule seule d'un éléphant vaut qu'on le fasse tout entier.

Il aime ces monstres, mais il aime aussi les lions. Il arrive même qu'il exprime ces derniers en songeant à ses ancêtres mésopotamiens; dans ce cas, nous le prisons moins que dans la plupart de ses autres créations. Ainsi, l'*Étude de lion,* qu'il envoya en mars dernier à la Libre Esthétique, n'indiquait point cette personnalité d'observation naturelle et de métier volontaire qui fait la valeur du jeune maître. Le pas lent du fauve est, certes, souple, élastique, mais l'ensemble n'a pas ce réalisme interprétatif que Gaspar dispense d'habitude à ses productions diverses. Son lion est ici assez traditionnel en sa conception trop décorative; on dirait d'une transposition en ronde-bosse de

celui que le roi Sargon fit peindre de profil sur les plinthes en briques émaillées du harem ninivite de Khorsabad.

Mais à côté de cette bête peu vivante et trop dépourvue de ressort, que de bêtes merveilleuses de vie farouche, de férocité impitoyable. Nous pensons surtout à cette *Lionne* admirée, il y a environ trois ans, à *Pour l'Art*, et qui nous fit regretter alors, une fois de plus, le silence dans lequel s'obstinait encore Jean Gaspar. Ce plâtre, de grandeur naturelle, est un morceau où la force tranquille s'allie à l'instinct cruel. L'animal est debout, la queue baissée, l'œil soucieux fixé sur le lointain horizon. Le corps est souple et nerveux et, sous la robe largement modelée, on devine le merveilleux déclic des muscles enveloppant un squelette d'acier. On sent que la patte est élastique et qu'une brusque impulsion fera bondir la lionne vers sa proie.

Même souplesse, même vigueur dans la *Lionne couchée*, dans le *Tigre en chasse*, exposés au Salon de Bruxelles, en 1907. Puis, la vie animale se pathétise dans le *Lion* de bronze appartenant à M. Sidney Mills, ouvrage récent où l'on croit positivement entendre le rugissement du fauve affamé dont l'anatomie terrible perce sous la peau tendue et de qui la crinière hirsute, au vent, encadre de son poils abondant et secoué la gueule ouverte. Rien de classique, de conventionnel en cette bête frénétique, majestueuse, royale.

C'est encore cette intense vibration féline, inscrite dans un corps moins pathétique, d'un faire moins accentué, qui distingue un autre *Lion*, où l'attitude rampante du carnassier donne l'illusion qu'en se traînant vers sa proie, il épouse de son corps les ondulations mêmes du terrain où

il glisse. Cela fait songer à certain lion peint par Delacroix. Il est dommage que la patte gauche de devant, trop petite, trop molle aussi, et qui semble chercher l'attache de l'épaule, compromette le langage énergiquement harmonieux de cette figure puissante. Mais quel est l'artiste créateur qui n'ait engendré que des chefs-d'œuvre ?

Dans l'atelier où nous nous entretenons, Jean Gaspar continue à modeler. Il n'a que deux outils : son pouce et un bout de fil de fer qu'il tend des deux mains, et qui lui sert à couper à larges plans arrêtés les formes de l'éléphant qu'il réalise dans l'argile grasse et humide. Ces formes, pour exprimer la vie qu'il ambitionne de transposer dans la glaise, il a besoin de les sentir naître matériellement sous ses doigts.

— Je ne suis capable de formuler qu'en sculpture, dit-il. Le crayon est un instrument que je manie d'une manière plutôt gauche. Jours heureux où, à Anvers, je travaillais directement d'après une lionne que j'ai vue mourir. Quelle ivresse on goûte à poursuivre l'animal dans tous ses gestes, à se laisser aller à condenser finalement dans une masse stable une impression fugitive ! Car en art tout est basé sur une impression.

Il s'arrête un moment, redresse d'un coup de poing la trompe trop mollement pendue de son pachyderme, et reprend :

— Les sensations doivent être suscitées dès l'enfance. Mes gosses dessinent : ils esquissent des éléphants au souvenir des gravures qu'ils ont admirées en leurs livres d'images.

Je lui reparle de la noblesse de son effort dans un domaine où les succès sont ardus à obtenir, et je le félicite. Il me regarde de ses yeux à la fois doux et vifs et où la contemplation des beaux fauves a tissé un peu de mystère devant les prunelles grises, et parle derechef :

— L'individu qui réalise n'importe pas. C'est ce qu'il fait et non pas lui-même qui doit uniquement intéresser.



Franz Van Holder

Aux hautes parois de son vaste atelier, les personnages de deux toiles énormes se regardent ; les uns sont calmes et doux, les autres fougueux et frénétiques. Ces personnages-ci mêlent leurs corps dans une composition théâtrale, d'une polychromie violente ; Delacroix et Géricault semblent avoir présidé à la conception de cet *Aigle du Casque*, dont le sujet fut puisé dans la romantique *Légende des siècles* en vue d'une participation au concours Godecharle. Ces personnages-là, dans une copie scrupuleuse du triptyque du musée ancien de Bruxelles, figurent, en de calmes attitudes, sous leurs habits aux détails méticuleux, cette *Légende de Sainte Anne* que réalisa le pinceau fervent et poétique de Quentin Metsys.

Ces peintures sont l'une et l'autre de Franz Van Holder. Entre elles deux s'inscrivirent tout un temps les bornes de son idéal. Et quand il les regarde avec une curiosité un peu émue, — car rien de ce qui évoque son passé ne laisse



Le peintre Frans VAN HOLDER, d'après son portrait
peint par lui-même.

un artiste indifférent, — il est le premier à s'étonner d'avoir été naguère à la fois si patient et si emballé, d'avoir aimé en même temps l'humilité et le panache.

Ce n'est pas seulement son passé à lui, tout récent d'ailleurs, qui parle en son atelier; emmi les murailles élevées vivent des évocations plus tendres, plus troublantes encore. C'est dans ce vaste hall, où le fils maintenant fait avec ardeur des offrandes à la beauté, que le père sacrifia longtemps à des divinités moins adorables... Là où Franz Van Holder réalise ses œuvres distinguées et puissantes, son père fit longtemps de la décoration. Et il semble qu'en cette chambre où tant d'années le parent travailla pour conquérir l'aisance et assurer à ses enfants les fruits d'une forte éducation, le père, invisible et heureux, continue à assister au labeur de ce garçon dont sa peine inlassable facilita la destinée. Le père aussi eût voulu faire de l'art, et quand de son activité absorbante il parvenait à distraire quelques heures de liberté, il courait vers la campagne suburbaine, afin d'y fixer, d'une brosse qui était mieux que celle d'un amateur, des aspects campagnards pittoresques et sentis que Franz Van Holder conserve comme une pure démonstration d'atavisme.

Ce père était un Bruxellois de race, né au quartier des bassins de batelage, bassins inoubliables au souvenir des vieux artistes autochtones et qui bientôt auront été tout à fait rejetés hors des murs de cette capitale jusqu'au cœur de laquelle s'avançaient jadis leurs eaux calmes, sillonnées de barques lentes et un peu archaïques... Franz Van Holder a gardé dans les veines le sang de ses ancêtres; il a l'humour et la saine franchise de ceux de chez nous. Mais ce

caractère foncier s'est affiné au contact de la bourgeoisie instruite parmi laquelle il a grandi, dans le commerce de laquelle il a puisé une distinction qui n'est point l'apanage coutumier de ceux qui ont vu le jour au bord de la Senne; ou plutôt au-dessus du voûtement qui interdit à jamais au ciel natal de salir le reflet bleu de son zénith dans un flot empuanti par le noir torrent des égoûts...

Le jeune Franz fréquenta l'Athénée, poussa jusqu'en deuxième. Comme il était studieux, les siens ambitionnaient de l'aiguiller vers les sciences. Lui, sans incliner encore vers nulle préférence, travaillait, avec le désir essentiel de ravir les siens. Il mordait assez aux mathématiques; mais s'il se rappelle avoir aligné des chiffres dès sa jeunesse, il a pourtant la souvenance d'avoir peint bien avant de s'être essayé à l'algèbre...

Un jour, quand Franz Van Holder a atteint sa seizième année, son père l'interroge sur ses goûts. C'est alors qu'à sa pensée soudain la vocation s'impose, impérieuse et séduisante, dans un décor merveilleux... Il connaît une seule certitude : le plaisir de peindre est le plus grand qu'il sache savourer. Or, pour lui, faire du décor, c'est peindre. Et au lieu de préparer son entrée à l'Université, il devient décorateur.

Ce fut pour le père un collaborateur habile, qui excellait à enlever avec brio ces mille sujets fantaisistes dont la bourgeoisie, voire l'aristocratie se plaisent à orner leurs salons et leurs salles à manger... Nul avec plus de facilité que lui ne savait ordonner en des compositions légères le jeu futile des amours dans le cadre d'accessoires chers aux stylistes du XVIII[e] siècle. Il modelait les chairs dodues

de ces enfantelets avec une véritable désinvolture, distribuait les clairs et les ombres, les clairs surtout, du bout d'un pinceau comme exercé à ne faire que cela... C'était un artisan plein d'adresse.

Puis, tout un temps, ambitionnant de peindre des ouvrages plus sérieux, il obtint d'aller, le matin, étudier la figure chez Cluysenaer, en son atelier de la faubourienne académie de Saint-Gilles, où le soir Van Holder dessinait.

Pourtant, dès qu'il lui est possible, quelques heures chaque jour, de travailler pour lui, uniquement pour lui, il est à la fois ravi et désespéré. Il est épouvanté de sa fausse facilité, de toute la superficialité de cette facture adroite qu'il a puisée dans la pratique de la décoration aimable ; et il sonde le vide absolu de sentiment où s'est plongé jusqu'alors tout son labeur sans imagination, sans vérité.

Désormais il lui faut à son tour désapprendre, oublier les fallacieuses ressources d'une exécution uniquement brillante, pour regarder la nature d'un œil étonné et essayer de la rendre de façon naïve et gauche. Il se rend compte en cet instant que pour être capable de peindre, il sied de savoir autre chose que de poser d'un pinceau docile des clairs approximatifs sur des chairs sucrées, des clairs qu'on touche en se préoccupant à peine de la place exacte où la lumière veut qu'ils soient. Le tout est qu'ils produisent beaucoup d'effet !... Certes, il constate qu'il est plus que jamais nécessaire de recourir à des clairs et à des ombres, mais ce n'est plus selon le hasard de la fantaisie d'un exécutant adroit et superficiel...

Il semblera étrange qu'un homme, longtemps habitué

à ne s'arrêter qu'aux apparences, à ignorer totalement l'expression des réalités, une fois qu'il aura eu conscience d'un autre univers ira aux antipodes de ses pratiques récentes. Que du décor il en serait arrivé à peindre insensiblement le paysage ou le genre, l'évolution eût paru logique, mais qu'il se soit sans transition aucune engagé dans le domaine de la psychologie humaine, cela est singulier et sans exemple. Car, pour traiter le portrait, il faut pénétrer la vie personnelle avec autant d'attention que Franz Van Holder mettait d'inattention à exécuter les jolies et creuses compositions ornementales où il se rappelle vaguement qu'il excella, comme s'il s'agissait d'un autre que lui...

Et ce monde intérieur, ce sont les siens qui lui en révèlent la beauté insoupçonnée et profonde. Sa vision naît et grandit dans le cercle affectueux de ses parents, et c'est en se familiarisant avec la vie morale de ses proches qu'il s'accoutumera à regarder d'autres gens, à analyser d'autres âmes derrière d'autres visages.

Sa sœur aînée est son premier modèle; il a dix-huit ans lorsqu'il est admis avec deux de ses effigies, encore malhabiles d'attitudes et bitumeuses de coloris, au salon triennal de 1899. Trois ans après, à Gand, il fait recevoir le portrait de sa mère : *la Dame en Deuil,* qui, debout, l'aspect simple et austère, mais les plans de la tête et du vêtement un peu durement rendus, reste une création émue ; en même temps, s'étant enhardi à élargir les limites de son observation, il montre le portrait d'un ami, le poète Georges Ramaeckers.

Mais sa première belle œuvre, celle qui marque le

jalon initial de ses succès, date de 1904. Le portrait de son père obtient cette année-là une faveur considérable au salon de la Société Royale des Beaux-Arts, en même temps qu'un cadre où Van Holder avait situé ses deux sœurs dans un coin de parc. Le premier de ces ouvrages, encore pourvu de défauts et de réminiscences, vaut surtout par l'émotion qui s'en dégage et qui est l'empreinte qu'a mise en sa traduction filiale tout l'attachement du garçon tâchant de saisir la bonté de ce père qu'il devait perdre bientôt. Le gris, poncé, du fond, et ses accords avec le noir du vêtement, le blanc assourdi du linge, font songer à Fantin-Latour; les mains d'un dessin peu sûr sont comme gourdes, la chair du visage est trop pâteuse avec un épiderne sans transparence. Mais la construction de cette tête est admirable par son volume et par ses plans, et les yeux pensifs vous regardent doucement derrière le verre des bésicles. La pose assise est naturelle et aide à apprécier l'harmonie des formes et du coloris qui règne en cette physionomie.

Ces deux œuvres contribuent à faire admettre Franz Van Holder, en 1905, au cercle *Pour l'Art*, où il débute en février avec un ensemble qui le met immédiatement en vedette auprès du grand public. A côté du portrait de sa sœur cadette en bleu, tendre figure de charme juvénile et d'affectueuse confiance, il montre cette *Dame en blanc* d'un port à la fois magnifique et cordial. Ces tableaux lui valent la même année une médaille d'argent à l'Exposition internationale de Liége.

Ce ne fut point aux Beaux-Arts seulement que là sa participation fut remarquée; il avait exécuté pour le com-

partiment des sciences du ministère de l'Intérieur et de l'Instruction publique deux vastes panneaux décoratifs, représentant des sites capitaux, synthétiques de la Belgique primitive : *La Caverne de Spy* et les *Rochers de Châleux.* Pour ces panneaux il avait pris sur place des esquisses emballées et exactes, et les œuvres définitives se distinguaient par un tel aspect de grandeur farouche, de sentiment préhistorique deviné, que nul ne les a oubliées de ceux qui les contemplèrent et subirent l'enchantement de leur facture large et caractéristique.

Ces études préparatoires d'après le paysage lessien, au plein air ensoleillé d'Ardenne, furent même la première confrontation de Van Holder avec la nature extérieure, sa première leçon d'expérience... Jusqu'alors, grandi parmi des parents uniquement préoccupés de le garder près d'eux et de lui éviter tout souci matériel, Van Holder avait connu une existence casanière au sein d'une famille aisée et très unie. Il ne soupçonnait pas l'existence de la lutte pour la vie et il ne savait pas ce qu'était la joie d'un peu d'indépendance, la joie des libres fréquentations...

Aussi, quel est son enivrement lorsque, après ses succès liégeois, il part pour l'Espagne, seulement accompagné par un fidèle ami d'enfance!... Radieux vagabondage de plusieurs semaines, de plusieurs mois! C'est Valence et Grenade, Séville et Tolède, Salamanque et Burgos et Barcelone C'est Madrid et le Prado, et les Vélasquez. Les Vélasquez!.. Pour un portraitiste, c'est la suprême révélation. Van Holder en reste ébloui. Et lui qui autrefois copiait avec méticulosité, jusque trois fois de suite, l*a Sentence inique de l'Empereur Othon* de Thierry Bouts — la marquise

d'Arconati-Visconti et la cantatrice Bertet en possèdent chacune un exemplaire dans leur collection — il retrouve sa patience de jadis pour transposer sur de petits panneaux l'allure des infantes qui lui parlaient le plus au cœur et aux yeux. Il se mêle au peuple, s'entretient avec lui en parlant tant bien que mal — plutôt mal que bien — sa langue ; et ce n'est point la seule langue étrangère qu'il baragouine : Il prend des libertés avec trois ou quatre autres...

Il suffit de faire allusion à cet inoubliable voyage, pour que surgissent à la pensée de l'artiste mille souvenirs. Alors il interrompt sa besogne et, tout en allant et venant dans son atelier, il entre dans la voie des confidences, confidences d'un peintre, d'un penseur qui, en même temps qu'il regardait les œuvres des hommes et les œuvres de la nature, a su analyser et comparer.

Quand il raconte ses impressions de la péninsule ibérique, il y mêlera fatalement des impressions emmagasinées un an plus tard dans une autre péninsule, l'Italie, qu'il parcourut avec sa jeune femme au lendemain de son mariage. Alors, dans le flux abondant d'une confession chaleureuse, où la logique des idées met une grande clarté d'exposition, il formule ses opinions et exprime ses préférences d'un verbe sonore, que le reflet des réjouissances accumulées jadis dans les classiques pays de la beauté rend enthousiaste.

Car cet artiste de vingt-huit ans est un enthousiaste. Pourtant, à ses heures de noble emportement succèdent souvent des heures de mélancolie. Elles lui viennent lorsque, à force de vivre dans la hantise inévitable des

génies préférés, il considère combien la hauteur de leur gloire paraît peu accessible. Sa modestie lui reproche de vouloir ambitionner d'être leur égal, et il mesure tout le chemin qu'il doit encore parcourir pour se rapprocher du lieu où ils trônent dans l'admiration des hommes de tous les temps... Son découragement n'est pas de longue durée ; il reprend tout à fait son empire à la pensée que l'inaction dans le doute est le vrai moyen de n'arriver à rien : Une marche intrépide le rapprochera tout au moins du but, même s'il faut ne jamais l'atteindre Et puis, quand on est près de ce but, on doit sentir son courage se renouveler si irréductiblement que le suprême effort peut être triomphal...

Le peintre songe ainsi, tandis qu'il reprend ses brosses. Il a besoin, dans ces fréquentes circonstances d'où sa volonté sort plus altière de dépressions morales aussi plus décevantes, de crier à haute voix son optimisme. Alors il clame, d'une voix de baryton d'ailleurs mal cultivée, quelqu'un des airs aimés dont sa mémoire garde un souvenir haché. Ce sont des bribes des adieux de Wotan, des fragments des lamentations de Kurwenal, des strophes de Wolfram von Esschenbach :

Devant cette assemblée immense,
Quel noble aspect vient s'offrir à mes yeux...

Dans sa grande blouse blanche, au milieu de la lumière vermeille tombant du lanterneau et qui joue dans sa barbe brune, il fait penser au délicieux et chaste rival de Tanhaüser. Et le geste même de son pinceau rejoignant la



Franz Van Holder : *Jeune Femme en bleu.*

palette, évoque le geste du poète wagnérien touchant sa lyre... Soudain il se tait, brosse silencieusement et recommence à chanter. Cette fois c'est le *Messie* de Haendel...

Il y a un rapprochement curieux à faire entre la voix de l'artiste et son art : c'est la peinture d'un baryton, puisque l'harmonie de son coloris possède des accords parallèles à ceux des accords qu'il module. Regardez les portraits de Van Holder; tout de suite vous serez frappé par la distinction de la polychromie, par la gravité des tons, par le velouté de leur mariage, par les nuances de leurs compléments souvent assourdis. Point d'accents aigus, point non plus de notes basses.

Ce n'est pas une peinture éclatante; elle est toute en richesse délicate, en demi-teintes où les clairs, par la subtilité de la perception, ont une luminosité qui dépasse la valeur du ton, où les ombres ont des profondeurs uniquement obtenues par l'observation pénétrante des gammes. Van Holder est un peintre avant tout préoccupé d'harmonie; ses yeux comme son oreille se blessent de la moindre discordance, et pour lui la couleur doit avoir le rythme, le balancement, l'unité d'une musique. Il travaille ainsi d'instinct, car il n'a cure des théories. Pour lui les seules théories d'un peintre sont celles, inconscientes, qu'il dégage lui-même de son œuvre après l'avoir réalisée. Il n'est point nécessaire de parler avant de se mettre à l'ouvrage. Il faut ouvrir les yeux et laisser vibrer ses nerfs...

— Le rôle de la peinture moderne, dit-il, est de chercher la vie et la lumière. Pour exprimer celle-ci, il ne faut être ni blanc, ni noir. On peut être sombre et être lumineux.

Rembrandt a décoloré la matière. Cependant il n'est pas plus grand coloriste dans plus grand luministe.

Il s'interrompt, réfléchit et reprend :

— Vie, lumière, style! tel doit être la devise de l'art. D'ailleurs, le style naît du mariage de la vie et de la lumière!.. Mais il faut voir juste et voir grand à la fois, ce qui paraît paradoxal. La seule règle à laquelle personnellement je voudrais m'astreindre, c'est de rechercher la valeur du ton dans la lumière du moment, et non l'exactitude matérielle de la couleur elle-même.

Autour de lui, en sa demeure, beaucoup de toiles accrochées aux murs proclament l'excellence de ces principes. Et ce sont surtout celles dont les nuances estompées s'allient avec le sentiment contenu : La *jeune Femme en bleu*, *une Musicienne*, où la vérité simple et familière des attitudes, autant que l'expression morale des calmes traits du visage proclament le caractère dévoué et attendri de la compagne attentive.

Car il ne se contente pas de chercher à fixer la ressemblance des têtes, mais aussi celle des corps. Franz Van Holder n'est point de ces portraitistes qui se contentent de traduire un masque avec plus ou moins d'exactitude; il a besoin, lui, que ce masque se complète par le buste, par les mains, par les jambes. Les mains sont aussi dissemblables que les visages, et l'allure d'un individu lui appartient tellement qu'elle frappe autant que certaines lignes de sa figure. Un homme, une femme est un tout dont les parties se tiennent, se font mutuellement valoir. Et ce tout tient à être exprimé, dans la dépendance étroite des détails et des gestes.

Que d'effigies vivantes, personnelles, dans la foncière acception du terme, Franz Van Holder a ainsi créées. Et nous nous plaisons surtout à évoquer les portraits admirables de quelques artistes de sa génération qu'il fit poser devant lui : les peintres Emmanuel Viérin, Firmin Baes, Henri Binard, Isidore Opsomer; les statuaires Philippe Wolfers, Camille Sturbelle, Léandre Grandmoulin; le joaillier Raymond Sturbelle et l'auteur de cette étude, dont il reproduisit à deux reprises la physionomie en des portraits si différents et si vrais et dont l'un, d'une luminosité tellement intense qu'on croirait à une clarté émanée de la matière même, représente le jeune maître au Musée de Gand.

Ces portraits d'amis sont ceux qu'il exécute avec le plus de plaisir; c'est parce que, avant de commencer à les peindre, il les a déjà à moitié fixés, en imagination, sur la toile vierge. Il a pourtant mis autant de frissonnement dans la plupart de ses autres effigies; nous aimons surtout de citer, parmi une série déjà considérable, pour leur vérité morale, pour leur accent physique, pour leurs attitudes pleines de simplicité ou d'ampleur, les portraits de Mmes Louis Hymans, Arthur Ganshof et Max Wolfers; des époux Hanf; de M. Goldzieher. Mais en face de ces modèles-là, qu'il ne connaissait point, ou qu'il connaissait peu avant d'être avec eux confronté, le travail fut plus ardu, l'observation plus laborieuse, l'inconnu de l'esprit et du cœur plus difficile à éclaircir...

Dans de pareilles circonstances ce n'est que lentement, à mesure qu'il pénètre dans les recoins de l'âme de ses héros, que Van Holder parvient à saisir leur double ressem-

blance, attendu que, en tout homme, en toute femme, il y a deux ressemblances : la morale et la physique; pour faire une œuvre authentique, ces deux ressemblances doivent se pénétrer, se fondre, n'en faire qu'une, comme il semble à première vue que nous ne fassions qu'un.

C'est l'apanage des grands artistes d'atteindre à ce résultat. Il en est qui ne surprennent que la ressemblance physique, d'autres la ressemblance morale. Tout de suite on se rend compte qu'il manque quelque chose à leur ouvrage. Certes, nous ne prétendons pas que Van Holder soit arrivé à toute cette perfection; mais souvent il l'a serrée de près. Un rien fait défaut à telles de ses figures pour être parfaites, pour qu'elles nous communiquent l'impression d'être des traductions à la fois exactes et senties. L'artiste est encore en plein effort; il sait que la nature humaine est la plus compliquée et la plus fuyante, qu'elle tente d'échapper à notre exploration. Les quelques années qu'il l'observe lui ont fourni la conviction que pour en sonder l'inconnu il faut lire longtemps en elle, scruter inlassablement ses aspects. Van Holder connaît sa valeur, mais il connaît aussi ses faiblesses, et à force de se pénétrer de la difficulté de l'art, il prend davantage en horreur ceux qui se satisfont d'effets faciles et qu'il appelle les acrobates de la peinture :

— Il faut pousser une chose, affirme-t-il. Ces gens-là veulent donner l'illusion du primesaut, mais ils attestent leur insuffisance. Ce qui est plus malaisé à obtenir, c'est, après un labeur patient, après mille reprises, dans une œuvre très travaillée, où rien n'est laissé au hasard, de faire croire à une première ébauche. Mais, en vérité, de l'ébauche à l'achèvement — tout relatif encore — quels

efforts, quelle lutte. Moi, je suis heureux si longtemps que, à mon illusoire avis, il y a un point à reprendre à une physionomie; tant que j'ai la nette conscience de mon imperfection, je vais, je vais... Quand ce désir s'efface, je me désespère. Car il me semble que je n'ai aucune raison de contentement...

Il s'étonne quand ceux qui s'entretiennent avec lui disent leur joie de découvrir dans ses portraits l'évidence de si nombreux accents personnels :

— J'essaie naïvement, je dirais volontiers bêtement, mais très fervemment, de reproduire ce que je vois, avec exactitude. Comment se fait-il alors que je mette dans mes personnages autre chose que ce que je désire y mettre ?..

Cet autre chose, c'est l'émotion, cette faculté qu'on ne conquiert point, que nul prix ne paie, et que les artistes doués ont en eux en même temps que la force rendant leur main obéissante à leur vision. L'émotion que Van Holder subit en travaillant, il a besoin de l'entretenir par une constante et étroite communion avec le modèle. Quand on pose devant lui, il faut causer. Dès qu'on cesse, il est comme désorienté. On dirait qu'il ne sait plus où il va; la vie qu'il scrute semble se dérober parce que vous ne communiquez plus avec lui par cette parole qui lui permet de descendre dans votre cœur et dans votre esprit. Il adore surtout de disputer des portraitistes fameux; il se plonge ainsi dans cette atmosphère d'observation psychologique qui le familiarise davantage avec l'art spécial qu'il pratique lui-même. Il émet alors des opinions, dont l'accent convaincu excuse l'absolutisme au coin duquel elles sont parfois marquées :

— J'admire Frans Hals, mais je ne l'aime pas, parce qu'il y a derrière lui Rembrandt, Rembrandt le plus extraordinaire “ accident „ de l'art... Van Dyck a exécuté des portraits où l'on sent qu'il devait se rallier à l'attitude voulue, donc anti-naturelle, choisie par certains clients. Il arrive que cela soit compassé, mais c'est toujours un chef-d'œuvre de vie. Le tout est de faire de la vie avec de la forme. Prenons Ingres. Son Bertin l'aîné, par exemple. Ce n'est pas *peint*, mais c'est magistralement dessiné. Et c'est vivant encore. Ici cette vie est obtenue par la plus pénétrante des patiences. Mais qu'importe, c'est de la vie, de la vie intense, de la vie éternelle. Et celui qui a su la sonder à fond, c'est le sage, le très appliqué Fantin-Latour qui, à force de sincérité scrupuleuse, à cause de son énorme émotion, a dispensé du style à des choses, à des êtres dont la traduction plastique sans cela ne serait qu'exacte. Rendre grand, rendre vaste en voyant juste, c'est à quoi le maître français nous apprend à réfléchir...

D'autres fois, complètement absorbé par son labeur, attiré, frappé par une imperfection matérielle ou morale, ou bien plongé dans l'ivresse soudaine d'une inspiration qui donne une acuité inattendue à son œil, il se tait au milieu d'une phrase... Il regarde son chassis, il vous regarde, pour reporter derechef sa prunelle sur son tableau. Il va, il vient, s'approche, recule très loin, ne vous entend plus, ne songe plus à vous, et oublie le discours qu'il vous tenait à l'instant. Puis il accourt, la brosse tendue et, à la façon d'un escrimeur qui prépare une attaque, touche énergiquement sa toile.

Franz Van Holder est un artiste sain; il n'a point recours

à ces procédés extravagants adoptés par des peintres trop excessivement inquiets pour atteindre à la base solide d'une expression altière. Il n'est ni décomposite, ni pointilliste. Il peint en pâtes, selon l'exemple des vieux maîtres de sa race. Mais, préoccupé des problèmes luministes et acquis aux principes de l'impressionnisme des Manet et des Pissaro, il a donné à son métier traditionnaliste une légèreté que la souplesse jamais appuyée de la brosse rend extrêmement personnelle. C'est un métier qui exclut toute dureté et, tout en enveloppant les choses, excelle à rendre leur volume et à suggérer leur matière.

Certes, ce système trop rigoureusement entendu n'est pas sans offrir de danger ; à force de vouloir assourdir les colorations, à force de vouloir aussi accorder les éléments entre eux, Franz Van Holder tend çà et là involontairement à confondre ces éléments, à égaliser leur composition sous des apparences trop floues. Il faudrait qu'il se convainque davantage que l'on peut accuser certaines formes, certaines lignes, accuser certaines substances sans les alourdir. Tout est question de mesure et d'antithèse, de plan et de clarté. Il ne sied point d'être la victime de ses propres règles. Il est permis, il est même du devoir de celui qui se les pose, d'y déroger pour leur donner raison.

C'est ce que Van Holder ne démontre que d'une façon insuffisante. Combien, quand il sera parvenu à se dépouiller de ces défauts, d'ailleurs relatifs, son art s'élèvera encore, grâce à cette sensibilité, nous dirions volontiers cette sensualité qui en fait le fond. Car il sait mettre une fine volupté — oserions-nous écrire une chaste volupté ? —

dans les chairs des femmes, légèrement vêtues ou même dévêtues, qu'il se plaît à situer parfois dans des chambres quiètes ou en des jardins où la silence se fait plus grand dans la solitude ensoleillée : *La Vision païenne*, pastel appartenant au Musée d'Anvers ; un *Nu* que possède Philippe Wolfers; *la Berge; des Légendes, la Dame en rose, la Vieille demeure, la chère Maison, la Maison du bonheur*, propriété du Musée d'Udine.

Ce sont les esquisses qu'exécuta naguère Van Holder sur les bords de la Lesse, quand il transposa ses paysages préhistoriques, qui ont déterminé le peintre à aborder ces études de plein air. Mais en situant ses chères héroïnes dans un cadre agreste, il n'a nullement songé à sacrifier à la fantaisie; ce n'est point prétexte à des compositions uniquement charmantes, cela ne tombe pas dans le genre. En effet, dans ces interprétations le psychologue, l'observateur pénétrant garde ses droits : Chacune des figures est un portrait, possède sa personnalité; et cette personnalité se complète par le sentiment du cadre que la figure anime et qui est celui qui a ses préférences, par le sentiment du site où elle marche, où elle se repose, où se fixe sa pensée ou son rêve.



TABLES

Chapitres :

Illustrations :



Errata et addenda.

— Lire page 36, dernière ligne, au lieu de : dans celui de M. Héger, *dans celui de la famille Hayer*. — Même correction en ce qui concerne la légende de la planche placée en regard de la page 34.

— Lire page 99, huitième ligne, au lieu de : Gaspar débarque à Bruxelles. *Gaspar revient à Liége*... — Lire même page, quinzième ligne, au lieu de : aux portes des ateliers, *aux portes des ateliers bruxellois*.

— Page 46, compléter comme suit la vingt-deuxième ligne : *nous avions descendu la rue de Saint-Gilles, car Rassenfosse devait se rendre comme chaque jour à l'imprimerie Bénard, dont il assume la direction artistique.*



